

Das Theatralische in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*

Wolfgang Zoubek

富山大学人文学部紀要第 66 号抜刷

2017 年 2 月

Das Theatralische in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*

Wolfgang Zoubek

1. Teil: Sichtbare Bezüge zum Theater

Mit der 1820 entstandenen *Prinzessin Brambilla* gestaltete Hoffmann eine Komödie, die nicht für eine reale Bühne gedacht war, sondern in der Phantasie spielt, und zwar in seiner eigenen und in der seiner Leser. Ein theaterhafter Eindruck entsteht nicht nur, weil die Erzählung großteils aus Rede und Gegenrede besteht, sondern auch weil fast alles in lebendiger Aktion dargestellt wird (Sdun 1961, S. 79). Darüber hinaus wechseln Szenen und Schauplätze zum Teil übergangslos, woraus sich beabsichtigte Brüche und Widersprüche ergeben, die der Leser oder die Leserin mit eigenen Gedanken über die vermuteten Zusammenhänge schließen muss.

Der theatralische Charakter des *Capriccios* wurde zwar von mehreren Interpreten erkannt, als Lustspiel bearbeitet für eine Bühne ließe es sich jedoch kaum adäquat aufführen (Sdun 1961, S. 76). Allenfalls wäre eine experimentelle Inszenierung denkbar, wo die Zuschauer den Akteuren von Szene zu Szene an die jeweiligen Schauplätze nachfolgen müssten.¹⁾ Hoffmann hielt sich nicht im klassischen

1) Dass Hoffmann sich seine Leser bei allen Szenen als Zuschauer präsent dachte, geht aus Celionatis Bemerkung hervor, als er im *Caffè greco* zur Erzählung des zweiten Teils der Geschichte von König Ophioch und Königin Liris aufgefordert wird: , ... sollte ich das alles jetzt noch einmal wiederholen, so würde das einer Person entsetzliche Langeweile erregen, die uns nie verläßt, und die sich auch in jenem Kollegio befand, mithin schon alles weiß. Ich meine nämlich den Leser des *Capriccios*, *Prinzessin Brambilla* geheißenen, einer Geschichte, in der wir selbst vorkommen und mitspielen‘ (VII, S. 129).

Sinn an die Einheit des Orts, schränkte aber doch den Handlungsort auf sehr wenige Straßen und Plätze ein. Zu Beginn des siebten Kapitels findet sich dazu der ironische Kommentar: ‚Unmöglich wird sich der geneigte Leser darüber beschweren können, daß der Autor ihn in dieser Geschichte durch zu weite Gänge hin und her ermüde. In einem kleinen Kreise, den man mit wenigen hundert Schritten durchmißt, liegt alles hübsch beisammen: der Korso, der Palast Pistoja, der Caffè greco usw.‘ (VII, S. 123).

Bei Hoffmann gibt es keine nähere Beschreibung des Korsos, nur die Begegnungen der Masken stehen im Mittelpunkt. Auch auf den Stichen, die als Illustrationen dienen, sind keine Hintergründe zu sehen. Goethe schilderte in *Das römische Carneval* den Corso als eine Art improvisierter Freilichtbühne: An den Seiten gab es Gerüste mit Stühlen, wo Zuschauer ihre Plätze einnahmen. Doch auch von den Fenstern und Balkonen der umliegenden Häuser sah Publikum zu, „ausgehängte Teppiche, gestreute Blumen, übergespannte Tücher“ bildeten „die Straßen gleichsam zu großen Sälen und Gallerien um“ (Goethe 1789, S. 10). Hoffmann erwähnte all diese Umstände nicht, doch schien er bei seinen Beschreibungen von Goethes Schilderungen ausgegangen zu sein. Anders als im Rahmen einer improvisiert abgesteckten Straßenbühne hätten sich die Begegnungen der Masken auch gar nicht abspielen können.

Die Szenen, die sich nicht am Corso oder auf öffentlichen Straßen und Plätzen, wie z.B. vor der Kirche S. Carlo, zutragen, finden in Innenräumen statt, in Wohnungen, wie der Giacintas oder Abbate Chiaris, oder auch in Meister Bescapis Haus.²⁾ Ein weiterer Innenraum ist das Caffè greco, auch hier ist an ein reales Ambiente gedacht. Hoffmann ließ als Erzähler gerne Szenen in Lokalen spielen,

2) Der Leser (bzw. fiktive Zuschauer) wäre dort als Zaungast in echten Wohnstuben zu denken, denn zu Hoffmanns Zeit gab es auf der Bühne üblicherweise nur auf Kulissen gemalte Zimmerdekorationen. 1819 experimentierte bei einer Privataufführung von Goethes „Faust“ beim Fürsten Radziwill der Theaterarchitekt und Bühnenbilder Friedrich Schinkel für das Arbeitszimmer Fausts erstmals mit einer geschlossenen Zimmerdekoration und plastischen Details (Kindermann 1976, S. 261).

weil sich dort für die Protagonisten eine Art Plattform ergab, die sie automatisch in den Mittelpunkt stellte, während andere Gäste entweder Statisten oder ein Publikum abgaben.

Die übrigen Schauplätze sind mehr oder weniger Theaterbauten. Einerseits das reale Theater, bei dem Giglio engagiert ist bzw. war, dort finden Szenen sowohl auf als auch hinter der Bühne bzw. in der Garderobe statt, und es gibt eine Szene im Foyer bzw. Zuschauerraum. Andererseits wirkt auch der Palast Pistoja wie eine Art Theater. Der Palast ist der einzige fiktive Schauplatz in der Erzählung und nimmt dadurch eine besondere Funktion ein. Er wird mythisch-allegorisch überhöht (Sdun 1961, S. 54), denn dort verdichtet sich alles (Kremer 1993, S. 312).

Das Binnenmärchen, die Erzählung vom Land Urdargarten, fällt damit nicht aus dem erwähnten ‚kleinen Kreise‘ heraus, denn der erste Teil wird von Celionati im Caffè greco erzählt, der zweite und dritte Teil im Rahmen theatralischer Inszenierungen im Palast Pistoja szenisch realisiert. Das Theaterhandwerkliche bleibt, wie noch später zu zeigen sein wird, dabei hinter dem Wunderbaren sichtbar, denn Hoffmann schildert zahlreiche Details der Dekoration, der Beleuchtung und der technischen Ausstattung.

Jedesmal wenn Giglio den Palast Pistoja betritt, findet dies in theatralischem Ambiente statt. In Kap. 5 und Kap. 8 gerät er in Märchentheaterszenen und wird unvermutet Mitspieler. Doch auch sein Besuch in Begleitung Celionatis (Kap. 6) gerät ins Theaterhafte, einerseits durch den Verweis auf die Welt der *Commedia dell'arte* in der Gestalt des Pulcinells, andererseits dadurch, dass Giglio selbst das Interieur als Theaterdekoration bezeichnet: „Ha!“ rief Giglio, sich in dem reich und prächtig geschmückten Zimmer umschauend, „ha! nun erkenne ich erst, daß ich wirklich in meinem Palast, in meinem fürstlichen Zimmer bin. Mein Impresario ließ es malen, blieb das Geld schuldig und gab dem Maler, als er ihn mahnte, eine Ohrfeige, worauf der Maschinist

den Impresario mit einer Furienfackel abprügelte!“ (VI, S. 112)

Da alle Räume im Palast Pistoja wie Bühnendekorationen wirken, geben einem auch die opernhafte inszenierten Märchenepisoden nicht das Gefühl, dass die Realität dort völlig außer Kraft gesetzt wäre, auch die phantastischen Szenen bleiben im Rahmen damaliger Bühnenmöglichkeiten. Im 5. Kapitel heißt es zur Ausstattung des Saals: „Im Hintergrunde bildete eine reiche Draperie von Goldstoff einen Thronhimmel, unter dem auf einer Erhöhung von fünf Stufen ein vergoldeter Armsessel mit bunten Teppichen stand“ (V, S. 93). Und das Schlussbild der Märcheninszenierung wird folgendermaßen geschildert: „Die Marmorsäulen, welche die hohe Kuppel trugen, waren mit üppigen Blumenkränzen umwunden; das seltsame Laubwerk der Decke, man wußte nicht, waren es bald buntgefiederte Vögel, bald anmutige Kinder, bald wunderbare Tiergestalten, die darin verflochten, schien sich lebendig zu regen, und aus den Falten der goldnen Draperie des Thronhimmels leuchteten bald hier, bald dort freundlich lachende Antlitze holder Jungfrauen hervor“ (VIII, S. 142).

Das Capriccio wird auf diese Art und Weise als inszeniertes Spiel transparent gemacht. Hoffmann hat es bewusst als Theater im Kopf konzipiert, die Leser und imaginierten Zuschauer sollten sich durch die Aktivierung ihrer Phantasie ihr eigenes inneres Bild schaffen (Schmidt 1999, S. 57).

Hoffmanns Beziehung zum Theater

E.T.A. Hoffmann, der heute überwiegend nur als Erzähler bekannt ist, hatte großes Interesse für das Theater. In seiner Jugend besuchte er gerne Theatervorstellungen in seiner Heimatstadt Königsberg und blieb auch in Posen und Warschau, wohin er als Jurist im Staatsdienst versetzt worden war, dem Theater verbunden. Infolge der Niederlage Preußens in der Schlacht bei Jena und Auerstedt verlor Hoffmann 1806 seine Stelle als preußischer Beamter in Warschau. Aus Mangel

an beruflichen Alternativen begann er nach einem künstlerischen Betätigungsfeld zu suchen und wurde 1808 nach einem rund einjährigen Aufenthalt in Berlin als Kapellmeister nach Bamberg berufen. Als Dirigent konnte er sich dort zwar nicht durchsetzen, blieb aber bis 1813 als Komponist, Dramaturg, Theatermaler und -architekt für das Theater in Bamberg tätig. Danach wurde er Musikdirektor der Secondaschen Operngesellschaft, die damals abwechselnd in Dresden und Leipzig Aufführungen veranstaltete (Corda 2012, S. 177). Nach dem Bruch mit Seconda und nach dem Ende der napoleonischen Kriege kehrte er 1814 nach Berlin in den Staatsdienst zurück.

Seinen größten Erfolg im Rahmen des Musiktheaters feierte Hoffmann 1816 in Berlin als Komponist der Oper *Undine*. Trotz seiner Doppelbegabung als Autor und Komponist hatte er sich nicht selbst an die Abfassung des Librettos herangewagt, sondern Fouqué darum gebeten (Wittkop-Ménardeau 1966, S. 84). Dabei hatte er schon vor seiner Zeit in Bamberg Texte für die Bühne verfasst und Libretti anderer Autoren vertont. Sein frühestes Singspiel *Die Maske* hatte Hoffmann 1799 während seines ersten Berliner Aufenthalts geschrieben und es Anfang 1800 Iffland zur Aufführung angeboten (Corda 2012, S. 270). 1803 entstand sein Lustspiel *Der Preis* für ein von August von Kotzebue initiiertes Preisausschreiben (Corda 2012, S. 279). Beide Werke fanden nicht den Weg auf die Bühne, doch wurde Goethes Lustspiel *Scherz, List und Rache* mit der Musik Hoffmanns 1801 in Posen aufgeführt und seine Vertonung des Lustspiels *Die lustigen Musikanten* nach Brentano 1805 in Warschau (Kindermann 1977, S. 33). In letzterem Werk erschienen komische Masken der Commedia dell'arte wie Truffaldin, Tartaglia und Pantalone auf der Bühne. Hoffmanns Ansicht nach waren sie zwar zu ‚Mißgeburten‘ geraten, doch stellte diese Arbeit eine Vorstufe zu seinen späteren Bemühungen um die Commedia dell'arte dar (Corda 2012, S. 193). Auch mit *Liebe und Eifersucht* nach einem Stück von Calderon und mit

Der Trank der Unsterblichkeit, sowie der Oper *Aurora* nach einem Libretto von Holbein hatte Hoffmann als Komponist Erfolg (Steinecke 2004, S. 234).

Den Wunsch, eigene dramatische Werke zu schaffen, hegte Hoffmann schon in jungen Jahren, doch die Hoffnung, damit reüssieren zu können, dürfte er mit der Zeit verloren haben. Seine späteren Anläufe: *Der Renegat* von 1804, *Moderne Welt – Moderne Leute* von 1811, und *Prinzessin Blandina*³⁾ aus dem Jahr 1814 blieben allesamt Fragment und fanden wenig Beachtung. Mit ihren romantisch-ironischen Verfremdungseffekten und bewussten Illusionsbrüchen wirken sie zwar amüsant, doch waren sie für die damaligen Bühnenverhältnisse zu theaterfern gestaltet.

In *Prinzessin Blandina* wurde ein Märchenspiel mit dem realen Theaterapparat konfrontiert. Souffleur, Direktor, Regisseur und Schauspieler gaben Kommentare zum Text und zur Inszenierung ab (Scherer 2009, S. 140). Diese ironische Doppelbödigkeit findet sich ebenso in *Prinzessin Brambilla*, wenn Schauspieler, ein Theaterautor, ein Theaterschneider und ein Impresario auftreten.⁴⁾

Überkommene Dramaturgie wurde in *Prinzessin Blandina* als Parodie auf Sturm und Drang Pathos verspottet (Scherer 2009, 143), zum Teil trifft dies auch auf *Prinzessin Brambilla* zu. Noch eine Parallele findet sich in burlesken Kämpfen. In *Prinzessin Blandina* wird in einer Szene eine Figur enthauptet, ohne dass Blut fließt.⁵⁾ ‚Wahrhaftig der Kilian muß aus dem Laden einer Putzmacherin herkommen‘, hieß es

3) *Prinzessin Blandina* war sowohl an Tiecks *Der gestiefelte Kater* als auch an Gozzis *Turandot* angelehnt (Steinecke 2004, S. 232), gleichzeitig wurde Schillers *Turandot*-Bearbeitung persifliert (Sdun 1961, S. 30).

4) Wie gut Hoffmann den Theaterbetrieb seiner Zeit kannte, geht schon aus seiner frühen Erzählung *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* hervor sowie auch aus den Satiren *Der vollkommene Maschinist* und *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*.

5) Ein ironischer Seitenhieb auf die Bühnenpraxis, Pappköpfe bei auf offener Bühne abgeschlagenen Köpfen zu verwenden, wie er sich auch in anderen Parodien findet (Zoubek 1996, S. 309). Gleichzeitig war es eine Anspielung auf Goethes Gelegenheitswerk *Triumph der Empfindsamkeit* (Corda 2012, S. 276).

dazu (Scherer 2009, S. 142). Dies wirkt wie die Vorwegnahme der Duellszene und deren Folgen, der Abtransport einer ausgestopften Puppe, in *Prinzessin Brambilla*. Hoffmanns Ansicht nach sollte der Zweck des Theaters sein, das Publikum aus dem Alltag in ein höheres Reich zu entführen. Wo er dieses Ziel nicht erreicht sah, äußerte er sich auf sarkastisch-kritische Weise. Umgekehrt stellte er aber Idealforderungen auf, die sich in der Praxis kaum erfüllen ließen. Häufig beklagte er die Egozentrik und Eitelkeit der Schauspieler und forderte ein Ensemblespiel, das den individuellen Selbstdarstellungsdrang in den Hintergrund rücken sollte. Dies schien ihm aber wohl selbst illusorisch, denn in *Seltsame Leiden* wies er als Schlusspointe darauf hin, dass dies nur im Rahmen des Marionettentheaters zu verwirklichen wäre.

Hoffmann kritisierte auch, dass die Bühnen seiner Zeit meist nur nach kommerziellen und nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten geführt wurden. Mit diesem Missstand war er schon in Bamberg konfrontiert. Das ursprünglich fürstbischöfliche Bamberger Hoftheater war nach der Säkularisierung des Hochstifts 1802 von bürgerlichen Kreisen übernommen worden. Im Jahr der Ankunft Hoffmanns befand sich das Theater unter inkompetenter Leitung jedoch in einer künstlerischen wie finanziellen Krise (Funk 1957, S. 43). Hoffmanns schlechte Erfahrungen am Theater gingen daher schon auf seine frühe Bamberger Zeit zurück, auch wenn sie nicht die einzigen blieben.

Außerdem war Hoffmann die Dominanz rührseliger Stücke in den Spielplänen der Theater ein Dorn im Auge. In *Seltsame Leiden* erwähnte er Kotzebues *Menschenhass und Reue* als negatives Beispiel. Kotzebues Stücke waren meist im bürgerlichen Milieu angesiedelt und enthielten einfach spielbare Typenrollen. Die Darsteller brauchten nur ein charakteristisches Kostüm, einige besondere Eigenheiten wie stehende Redensarten oder wiederkehrende Grimassen, und fertig war der ‚Bühnencharakter‘ (Kindermann 1972, S. 715). In diese Kerbe

schlug Hoffmann, als er von Chiaris Stücken sagte, sie würden mehrenteils aus ‚sogenannten dankbaren Rollen‘ bestehen (IV, S. 71).

Ähnliche Kritik übte Hoffmann an Iffland, für ihn war er nur ein „Porträtist“, ein Verfertiger von Stücken ohne innere poetische Wahrheit. Iffland war im Unterschied zu Kotzebue Autor und Schauspieler und als solcher sein eigener Interpret. Er galt als Virtuose und war einer der berühmtesten Darsteller seiner Zeit. Er kalkulierte die Wirkung seiner Darstellungsweise genau und setzte seine Rollen wie Mosaik aus effektvollen Einzelheiten zusammen, ohne von typenbildenden Prinzipien abzuweichen (Kindermann 1972, S. 695). Aber so eine Art der Menschengestaltung war nicht das ‚geschaute Leben‘ wie bei Hoffmann (Funk 1957, S. 36).

Hoffmann sah in Ludwig Devrient einen Schauspieler, wie er sein sollte. Im Gegensatz zu Iffland, der seine Rollen von außen nach innen formte, formte sie Devrient typisch romantisch von innen nach außen (Kindermann 1977, S. 25). Hier ist unschwer zu erkennen, dass Hoffmann in Signor Zechielli, wie Abbate Chiari ihn im 4. Kapitel der *Prinzessin Brambilla* Giglio Fava als leuchtendes Beispiel hinstellt, einen Schauspieler sah, wie er ihn ablehnte, weil er seine Rolle nur mit äußeren Mitteln gestaltete. Eine schauspielerische Leistung hielt Hoffmann für gelungen, wenn der Darsteller auf der Bühne sein eigenes Ich vergaß. In solchen Fällen sah er eine Persönlichkeitsspaltung, und an die Stelle des ‚anderen Ich‘ sollte die Rolle treten (Kindermann 1977, S. 39). In *Prinzessin Brambilla* wird dies ironisch am Beispiel des Schauspielers Giglio Fava demonstriert. Er begegnet im Karneval leibhaftig seinem ‚anderen Ich‘ und an einer Stelle heißt es: ‚Also für den assyrischen Prinzen Cornelio Chiapperi hielt sich Giglio; und war dies eben auch nichts Besonderes‘ (IV, S. 68).

Giglio Favas manierierter Spielstil als Tragödienheld wird dagegen mit satirischer Kritik überzogen und eine idealisierte Commedia dell’arte als Alternative

postuliert. So, wie Hoffmann sie beschreibt, hat sie allerdings nie existiert. Aufschlussreich dafür ist Giglios Äußerung zu Giacinta: ‚Jedesmal, wenn ich ... dir als Brighella, als Truffaldino oder als ein anderer humoristischer Phantast zur Seite stehe, ...‘ (VIII S. 146). In der traditionellen Commedia dell’arte wäre es nicht möglich gewesen, dass ein Darsteller in verschiedenen Rollen auftrat, jeder musste sich auf einen Maskentyp spezialisieren.⁶⁾ Ein Schauspieler konnte zwar einen neuen Typ kreieren, an dem musste er jedoch festhalten. Erst zur Zeit Goldonis kam es zur Aufweichung dieses Prinzips, zu dieser Zeit wurde aber auch mit der Tradition des Masken- und Stegreifspiels gebrochen (Kindermann 1976, S. 375).

Celionati verteidigt zwar die Freiheit der Kunst; frei von Vorschriften, von ethischen und ästhetischen (Zimmermann 1992, S. 106), doch mit den historischen Gegebenheiten hatte dies nichts zu tun. Die Commedia dell’arte war sehr formalisiert. Die Erstarrung der Maskentypen wurde daher auch zur Ursache, warum sich die Commedia dell’arte im 18. Jhdt. überlebte. Sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts wiederbeleben zu wollen, wäre ein Anachronismus gewesen, zumal auch die Zensurvorschriften zur Zeit des Vormärz ein Stegreif-Spiel unmöglich gemacht hätten.

Tatsächlich war das Thema der Theaterreform in *Prinzessin Brambilla* mehr oder weniger vorgeschoben (Fischer 1988, S. 12). Es ging vielmehr um die Nachzeichnung der inneren Entwicklung des Helden, Giglio Fava, um seine Selbstüberwindung und Versöhnung mit sich selbst (Fischer 1988, S. 25). Hoffmann ließ zwar Kritik am Zustand des Theaters seiner Zeit einfließen, aber dies erscheint verklausuliert und hinter der Fehde Gozzis mit Chiari versteckt (Sdun 1961, S. 31).

6) Antonio Sacchi, der sowohl mit Goldoni als auch mit Gozzi zusammengearbeitet hatte, war sein Leben lang ein vielbewundener Truffaldino-Darsteller.

Hoffmann knüpfte an die historische Fehde der beiden an, weil sich sein Denken gern an Gegensätzen orientierte (Fischer 1988, S. 13). Er benutzte das Gegensatzpaar Komödie und Tragödie im Sinne eines metaphorischen Gegenübers von Lust und Trauer. Daher positionierte er eine imaginierte Commedia dell'arte gegen ebenso imaginierte Trauerspiele. Dem Gegensatz zwischen Lust und Trauer begegnet man auch im Binnenmärchen, das mit den Worten eingeleitet wird: ‚Vor gar langer, langer Zeit, man möchte sagen, in einer Zeit, die so genau auf die Urzeit folgte, wie Aschermittwoch auf Fastnachtsdienstag –‘ (III, S. 53). Das Märchen spielt also in einer Zeit, die auf eine mythische Urzeit folgt (Quack 1993, S. 11). Diese Urzeit, assoziativ mit der fröhlich unbeschwerten Fastnacht gleichgesetzt, wurde abgelöst von der traurig steifen Fastenzeit. König Ophioch lebt nach der Vertreibung aus dem Paradies in einer Epoche, die von engstirnigen Konventionen geprägt ist (Fischer 1988, S. 29). Genauso wie Hoffmann dies für sein eigenes Zeitalter empfand. In *Prinzessin Brambilla* wird aber die Hoffnung angedeutet, dass im Karneval eine temporäre Rückkehr ins verlorene Paradies möglich ist. Der Beschluss des Märchens in der pomphaften Inszenierung im Palast Pistoja beschwört darum auch den Eindruck eines künstlichen Paradieses herauf (Sdun 1961, S. 104).

Giglios Darstellungsstil und Hoffmanns Schauspielerideal

Hoffmann beschrieb in *Prinzessin Brambilla* zwei Darstellungsstile, beide repräsentiert von Giglio Fava. Einen pathetisch tragischen, der mit Spott überzogen als negatives Beispiel fungiert, und einen komödiantisch spontanen, wie er sich zum Teil in Giglios Groteskauftritten im Karneval manifestiert. Im 2. Kapitel äußert sich ein Kritiker zu Giglios Bühnenauftritten folgendermaßen: ‚... wenn der Fava so mit abgemessenen Tänzerschritten vorkam aus dem Grunde des Theaters, wenn er, keinen

Mitspieler beachtend, nach den Logen schielte und, in seltsam gezierter Stellung verharrend, den Schönsten Raum gab, ihn zu bewundern ... Und wenn er dann mit verdrehten Augen, mit den Händen die Lüfte durchsägend, bald sich auf den Fußspitzen erhebend, bald wie ein Taschenmesser zusammenklappend, mit hohler Stimme die Verse holpricht und schlecht hertragierte ...‘ (II, S. 34). Trotz seines Bemühens, die Zuschauer zu blenden, erweckte Giglios Spiel den Eindruck einer leblosen Puppe, die an künstlichen Drähten gezogen wird. Auch wurde ihm vorgeworfen, ‚daß er niemals seine Rolle, sondern nur sich selbst spielte‘ (II, S. 34).

Hier stechen vor allem zwei Punkte ins Auge, die am tragischen Schauspieler Giglio Fava kritisiert werden. Erstens, dass er kein Ensemblespieler war und sich auf der Bühne nur wie ein eitler Pfau präsentierte.⁷⁾ Zweitens, unnatürliche Gebärdensprache und ungelenke Deklamation in Verbindung mit outrierter Darstellung. Man könnte dies als Anfängerfehler eines nicht unbegabten aber fehlgeleiteten Jungschauspielers sehen. Die falschen Tipps bekam er nicht zuletzt vom Abbate Chiari, z.B. im 4. Kapitel: „Laßt es Euch bei dieser Gelegenheit sagen, Signor Giglio, daß, was Eure Gebärden, vorzüglich aber Eure Stellungen betrifft, Ihr noch etwas zurück seid. Signor Zecchielli, mein damaliger Tragiker, vermochte mit voneinandergespreizten Beinen, Füße in den Boden gewurzelt, feststehend, Arme in die Lüfte erhoben, den Leib so nach und nach herumzudrehen, daß er mit dem Gesicht über den Rücken hinwegschaute und so in Gebärde und Mienenspiel den Zuschauern ein doppelt wirkender Janus erschien. – So was ist vielfältig von der frappantesten Wirkung, muß aber jedesmal angebracht werden, wenn ich vorschreibe: Er beginnt zu verzweifeln! – Schreibt Euch das hinter die Ohren, mein guter Sohn, und gebt Euch Mühe, zu verzweifeln wie Signor

7) Dies entsprach Hoffmanns eigener Sicht, er war gegen jegliches Startum (Funk 1957, S. 57). Besonders bei Gastauftritten damaliger Bühnenstars wirkten die Mitspieler aus der zweiten Reihe oft nur wie Stichwortgeber. In dieser Hinsicht stimmte Hoffmann mit Goethe überein, denn der hatte ebenfalls isoliertes Virtuositum kritisiert (Kindermann 1976, S. 178).

Zecchielli!““ (IV, S. 77)

So etwas glich eher einer Sturm und Drang-Gebärde, die als spontaner Gefühlsausbruch vielleicht übertrieben aber noch akzeptabel gewirkt hätte. Als formalisierte Pose, die in immer gleicher Anwendung als normierter Gefühlsausdruck verlangt wird, degradiert sie den Darsteller aber zu einer Marionette, die nur noch mechanisch vorgeschriebene Gesten repetiert. Den Stücken von Abbate Chiari mochte dies angemessen sein, denn es waren Trauerspiele ,die, was die Erfindung, enorm, was die Ausführung betrifft, aber höchst angenehm und lieblich waren ... alle Schauer ... wickelte er in den zähen Kleister so vieler schöner Worte und Redensarten ein, daß die Zuhörer ohne Schauer die süße Pappe zu sich nahmen und den bitteren Kern nicht herausschmeckten‘ (IV, S. 70).

Giglio hatte sich eine übertriebene Gestikulation und Deklamation angewöhnt, die bei jeder Gelegenheit mit ihm durchging. Im 4. Kapitel wird Giglios Einstimmung auf einen Eifersuchtsmonolog beschrieben: ,Es überfiel ihn wie ein starker Fieberschauer das tragische Pathos! „Wie“ rief er, indem er, den rechten Fuß weit vorschleudernd, mit dem Oberleib zurückfuhr und beide Ärme vorstreckte, die Finger voneinanderspreizte, wie ein Gespenst abwehrend – „wie? – wenn sie mich nicht mehr liebte? – ““ (IV, S. 78)

In *Seltsame Leiden* wurde der ,Schauspielerwahnsinn‘ stichwortartig beschrieben: „Stark aufschreien – einiges Brüllen – den Boden stampfen – sich vor die Stirn schlagen – Gläser zerschmeißen – einen Stuhl zerbrechen“ (Eilert 1977, S 138). Und der Theaterdirektor zeigte sich empört, dass solch effektheischendes Spiel „junger Helden“ vom Publikum oft noch stark beklatscht wurde.

Auch in Giacintas Stübchen verfällt Giglio in übertriebenes Posieren. Als er von einem vermeintlichen Nebenbuhler erfährt, bricht er los: „Himmel und Hölle! Tod und Verderben! So ist es wahr, was jener heuchlerische Bösewicht mir ins Ohr raunte? – Ha! öffne dich, flammenspeiender Abgrund des Orkus! Steigt herauf, schwarzgefederte Geister des Acheron! – Genug!“ – Giglio verfiel in den gräßlichen Verzweiflungsmonolog irgendeines

Trauerspiels des Abbate Chiari. Giacinta hatte diesen Monolog, den ihr Giglio sonst hundertfältig vordeklamiert, bis auf den kleinsten Vers im Gedächtnis und soufflierte, ohne von der Arbeit aufzusehen, dem verzweifelnden Geliebten jedes Wort, wenn er hie und da ins Stocken geraten wollte. Zuletzt zog er den Dolch, stieß ihn sich in die Brust, sank hin, daß das Zimmer dröhnte, stand wieder auf, klopfte sich den Staub ab, wischte sich den Schweiß von der Stirn, fragte lächelnd: „Nicht wahr, Giacinta, das bewährt den Meister?“ „Allerdings“, erwiderte Giacinta, ohne sich zu rühren, „allerdings. Du hast vortrefflich tragierte, guter Giglio; aber nun wollen wir, dächt’ ich, uns zu Tische setzen““ (IV, S. 85).

Hier persiflierte Hoffmann Giglios Neigung zu manieriertem Pathos, indem er eine tragische Szene in den banalen bürgerlichen Alltag transferierte. Dadurch verwandelte sich das tragische Spiel ohne weiteres Zutun in ein komödiantisches. So zeigte er, dass das, was in der Tragödie unfreiwillig komisch wirkt, in der Komödie durch absichtliche Übertreibung komisch wirken kann.

Demgegenüber stehen die Szenen im Karneval. Hier neigt Giglio zwar auch zur Pose, doch spielt er seine Rolle im weiteren Verlauf so selbstvergessen, dass er ganz darin aufgeht. Am Anfang übertreibt er noch: „Den rechten Fuß vor, Brust heraus, Schultern eingezogen, setzte er sich sofort in die zierlichste Positur, in der er jemals die außerordentlichsten Reden tragierte, zog das Barett mit den langen, spitzen Hahnenfedern von der steifen Perücke und begann den schnarrenden Ton beibehaltend, der zu seiner Vermummung paßte, und die Prinzessin Brambilla (daß sie es war, litt gar keinen Zweifel) durch die große Brille starr anblickend: „Die holdeste der Feen, die hehrste der Göttinnen wandelt auf der Erde; ein neidisches Wachs verbirgt die siegende Schönheit des Antlitzes, aber aus dem Glanz, von dem sie umflossen, schießen tausend Blitze und fahren in die Brust des Alters, der Jugend, und alles huldigt der Himmlischen, aufgeflammt in Liebe und Entzücken.“ „Aus welchem“, erwiderte die Prinzessin, „aus welchem hochtrabenden Schauspiele habt ihr diese schöne Redensart her, mein Herr Pantalon Capitano, oder wer ihr sonst sein wollen möget?““ (II, S. 47)

Die weibliche Maske antwortete so schnippisch und desillusionierend wie oben Giacinta. Doch nachdem sie sich entfernte, war es Giglio, „als sei er es gar nicht gewesen, der mit der Prinzessin gesprochen, als habe er ganz willenlos das herausgesagt, was er selbst nun nicht einmal verstand“ (II, S. 47). Dieses willenlose Spiel, die wie vom Augenblick eingegebene Inspiration, erschien Hoffmann als das Ideal des Schauspielertums. Trotz aller Virtuosität auch in den Tanz- und Kampfszenen, ist es dieser improvisierende Charakter, der die Karnevalsszenen auszeichnet. Es sind theatralische Szenen, aber weder gekünstelt noch effektheischend, sondern authentisch. Dies betrifft alle Szenen, bei denen Giglio mit anderen Masken interagiert, und mithin all jene, für die Callots Stiche Hoffmann Anregungen gegeben haben. Diese Szenen sind nicht nur plastisch beschrieben, es sind auch die Dialoge ausgeführt. Sie können daher als Vorbilder für Hoffmanns Ideal der *Commedia dell'arte* gelten.

Als kurzer Exkurs soll in dem Zusammenhang auch auf die Behauptung eingegangen werden, dass Hoffmann mit der satirischen Beschreibung von Giglios pathetischem Schauspielstil und Abbate Chiaris Ansichten zum Theater Goethe und dessen *Regeln für Schauspieler* treffen wollte (Eilert 1977, S. 162ff). Um es vorwegzunehmen, dies scheint wenig plausibel. Erstens war Hoffmann mit Goethes Wirken am Theater in Weimar gar nicht so vertraut, und zweitens konnte er die *Regeln für Schauspieler* nicht kennen, da sie erst 1824 durch Eckermann Verbreitung fanden.

Unstreitig ist, dass Goethes *Das römische Carneval* die Entstehung von *Prinzessin Brambilla* beeinflusst hat, von anderer Seite wurde auch Goethes *Wilhelm Meister* als Vorbild genannt (Wellbery 2005, S. 322). Warum sollte Hoffmann, wenn er Goethe auf der einen Seite so schätzte, ihn auf der anderen Seite verspotten? Hoffmann bezog sich auf die Theaterkonventionen seiner Zeit genauso wie Goethe, mit seinem Spott wollte er aber die Konventionen treffen und nicht

Goethe.

Goethe war durchaus ein Theaterleiter, der für seine Zeit neue Wege beschritt. In einer Inszenierung der Terenz-Komödie *Die Brüder* ließ er die Schauspieler in antiken Masken spielen (Kindermann 1976, S. 192). In *Prinzessin Brambilla* kritisierte Abbate Chiari, dass der Fürst Pistoja ‚was vorzüglich das Theater betrifft, die Masken in Schutz nahm‘ (IV, S. 76). Auch wenn mit diesen ‚Masken‘ nur die Commedia dell’arte-Masken gemeint waren, lag das auf einer Linie mit Goethe, denn der hatte zwischen 1778 und 1783 drei von Gozzis *fiabe teatrali* in Liebhaberaufführungen auf die Bühne gebracht (Corda 2012, S. 274).

Auf seiner italienischen Reise (1786-88) wohnte Goethe in Venedig und in Neapel Commedia dell’arte Aufführungen bei, und im Jahr 1802 inszenierte er Gozzis *Turandot* in Schillers Bearbeitung.⁸⁾ Da Goethe größtenteils nur durchschnittliche Bühnenkräfte zur Verfügung hatte, entstanden aus seinen Anweisungen die *Regeln für Schauspieler*, die nur für internen Gebrauch gedacht waren.

Goethe verlangte bei der Darstellung von Pathos Erhabenheit, aber keinen affektierten Manierismus (Eilert 1977, S. 166). Allerdings legte Goethe auf das betonte Sprechen von Versen Wert – im Gegensatz zu Iffland, der Verse wie Prosa sprach – daher wurde gelegentlich an den Weimarer Aufführungen „das Dominieren der Deklamation über das eigentliche Theaterspiel“ bemängelt (Eilert 1977, S. 168). Giglio Fava ist dagegen das Agieren wichtiger als das Deklamieren, und bei ihm ist eher ein Mangel an Disziplin zu konstatieren als ein zu striktes Befolgen von Regeln.

Nach Ifflands Tod 1814 wurde vom neuen Intendanten der Königlichen

8) Auch wenn diese Bearbeitung von den Romantikern als missglückt betrachtet wurde (Steinecke 2004, S. 128), gab sich Goethe bei den Proben doch alle erdenkliche Mühe. Er sprach und spielte den Schauspielern – in Anlehnung an das, was er in Italien gesehen hatte – die verschiedenen Commedia dell’arte-Typen Pantalone, Tartaglia, Truffaldino und Brighella vor (Kindermann 1976, S. 194).

Schauspiele, Graf Brühl, der Goethe-Schauspieler Pius Alexander Wolff aus Weimar nach Berlin berufen. Mit seinem Spielstil entwickelte er sich zum Antipoden von Ludwig Devrient, denn der war seinem ganzen Wesen nach ein Antagonist der Weimarer Schule (Funk 1957, S. 87). Wolff soll in der Folge bei der Besetzung tragischer Rollen bevorzugt und Devrient ins Lustspiel abgedrängt worden sein (Eilert 1977, S. 172). Allerdings wäre es gewagt zu behaupten, dass in *Prinzessin Brambilla* Giglios Darstellungsstil als Tragöde Wolff und als Komödiant Devrient nachempfunden gewesen sein sollte.

Das Theater als Spiegel des Lebens

In Interpretationen der *Prinzessin Brambilla* wird öfters darauf hingewiesen, dass die Spiegelsymbolik den gemeinsamen Nenner zwischen Theater und Karneval einerseits sowie dem Märchen von der Urdarquelle andererseits darstellt. Diese Deutung hat Hoffmann selbst nahegelegt, als er Celionati gegenüber Giglio und Giacinta sagen ließ: „In der kleinen Welt, das Theater genannt, sollte nämlich ein Paar gefunden werden, das nicht allein von wahrer Phantasie, von wahrem Humor im Innern beseelt, sondern auch imstande wäre, diese Stimmung des Gemüts objektiv wie in einem Spiegel zu erkennen und sie so ins äußere Leben treten zu lassen, daß sie auf die große Welt, in der jene kleine Welt eingeschlossen, wirke wie ein mächtiger Zauber. So sollte, wenn ihr wollt, wenigstens in gewisser Art das Theater den Urdarbronnen vorstellen, in den die Leute gucken können“ (VIII, S. 149).

Das Theater als Spiegel der Welt und des Lebens ist eine alte Metapher, die schon in früheren Epochen, nicht zuletzt zur Zeit der Aufklärung verbreitet war. Joh. Elias Schlegel schrieb einmal: „Ein gutes Theater tut einem ganzen Volke eben die Dienste, die der Spiegel einem Frauenzimmer leistet, das sich putzen will“ (zitiert nach Kindermann 1972, S. 520). In *Prinzessin Brambilla* war dies

allerdings anders gemeint, denn „die Groteske zeigt die Realität im Zerrspiegel“ (Schmidt 2003, S. 129). Hoffmann knüpfte mit seiner Spiegelmetapher eher an die Metapher vom Karneval als verkehrter Welt an. Dies berührt sich auch mit der alten tradierten Auffassung, dass es Zweck der Komödie wäre, dem Publikum einen Spiegel vorzuhalten, um in diesem Sinn als gesellschaftskritisches Korrektiv zu wirken. Das ironisch gebrochene Abbild soll ein ‚heilendes‘ Lachen über menschliche Schwächen erzeugen (Eilert 1977, S. 125).

Diese Sicht der Komödie galt seit der Antike lange Zeit als unbestritten. Bis hin zu Molière, als Beispiel sei an *Malade imaginaire* erinnert. Das Thema des eingebildeten Kranken korrespondiert auch mit dem Protagonisten in *Prinzessin Brambilla*, wenn Giglio wie ein Kranker geschildert wird, der in Fieberträumen befangen ist. Erst nach dem Zweikampf mit seinem Doppelgänger, der quasi den Paroxysmus der Krankheit darstellt, befindet er sich auf dem Weg der Besserung. Heilung bedeutet für ihn, den Weg zur Selbsterkenntnis und damit zu einer persönlichen Identität zu finden (Tunner 1988, S. 275). Zu dieser Deutung passt die heilende Wirkung des Blicks in den mythischen Urdarsee. Dementsprechend käme der Blick in den See dem Blick in einen Wunderspiegel gleich, der von Wahn und Torheit befreit.

Doch so schlüssig das auch klingen mag, diese Argumentation wird Hoffmanns Absicht nicht gerecht, denn er lehnte die moralisierend didaktischen Tendenzen des Theaters seiner Zeit ab, er hielt sie für Verfallssymptome (Eilert 1977, S. 17). Hoffmann hob die Metapher vom Theater als Spiegel von der gesellschaftlichen auf die individuelle Ebene. Nicht der Leser/Zuschauer soll durch das Beispiel Giglios gebessert werden, sondern nur Giglio selbst. Im 5. Kapitel betrachtet er sich aus Eitelkeit im Spiegel, im 6. Kapitel bekämpft er sein Spiegelbild in Gestalt seines Doppelgängers, wird aber symbolisch getötet, d.h. indem er ein ‚anderer Mensch‘ wird, überwindet er seine Eitelkeit. Zur wahren Selbsterkenntnis findet er

aber erst durch den Blick in den Urdarsee im 8. Kapitel. Er begreift, dass er kein anderer werden muss, sondern dass es genügt, sich selbst als der zu akzeptieren, der er ist. Hoffmann erzählt dies aber nur wie en passant, nirgends lässt er eine aufklärerisch-didaktische Absicht durchblicken, sein Capriccio entspricht ganz dem l'art pour l'art Charakter der Commedia dell'arte, wo sich letztlich alles nur als Schein entpuppt (Sdun 1961, S. 99).

Wie prägend der Geist der Commedia dell'arte für *Prinzessin Brambilla* war, zeigt sich ebenfalls darin, dass Hoffmann neben der Spiegelmetapher auch an den beliebten *lazzo* der Commedia dell'arte anknüpfte, der darin bestand, dass sich zwei Personen gleicher Statur, gleich groß, gleich maskiert und gleich gekleidet gegenseitig imitierten. Es sind dies die Begegnungen Giglios mit seinem ‚anderen Ich‘, wo beide so agieren, als wäre der eine das Spiegelbild des anderen. Es heißt: ‚Aber sein Ich stand ihm gegenüber und führte, ebenso tanzend und springend, ebensolche Fratzen schneidend als er, mit dem breiten hölzernen Schwert Streiche nach ihm durch die Luft‘ (IV, S. 68). Dabei sind Giglio und sein Doppelgänger bei ihren Begegnungen hauptsächlich nur an den Requisiten, die sie in Händen halten, zu erkennen.⁹⁾ Im 4. Kapitel an Gitarre und Schwert, im 6. Kapitel an unterschiedlich geformten

9) Wenn Giglio im 3. Kapitel zum ersten Mal seinem ‚anderen Ich‘ begegnet – ‚ein possierlicher Kerl, Gitarre spielend‘ – ist es der Prinz Chiapperi, der mit Brambilla tanzt. Die nächste Abbildung im 4. Kapitel zeigt aber plötzlich Giglio mit Gitarre und sein ‚anderes Ich‘ mit hölzernem Schwert. Giglio und sein ‚zweites Ich‘ scheinen die Rollen getauscht zu haben (Deterding 2008, S. 118). In dieser Szene wird schon vor ‚Giglios Tod‘ im Duell hinter der äußeren Veränderung ein innerer Vorgang symbolisch sichtbar, die Negation des eigenen Ich (Starobinski 1966, S. 26). Die Gitarre symbolisiert, dass Giglio in der Perspektive des Erlebens in sein anderes Ich wechselte. Dies können zwar aufmerksame Leser registrieren, für Theaterzuschauer wäre der innerliche Rollenwechsel aber nicht nachvollziehbar, da sie sich nur an äußerlichen Merkmalen orientieren könnten, wer wer ist. Beim Zweikampf im 6. Kapitel sind dagegen Giglio und sein ‚zweites Ich‘ wieder eindeutig identifizierbar.

Schwertern und verschiedenen Beinkleidern.¹⁰⁾

Duplizität ist ein Grundmotiv in *Prinzessin Brambilla*, es ist die wechselseitige Spiegelung (Schmidt 1999, S. 54). Realität und Irrealität existieren in *Prinzessin Brambilla* nicht nebeneinander, sondern das eine ist das Spiegelbild des anderen (Schmidt 1999, S. 58).

Woher kannte Hoffmann die Stoffe der Commedia dell'arte?

Hoffmann war nie in Italien und hatte nie eine Commedia dell'arte-Aufführung gesehen (Corda 2012, S. 17). Er fand aber nicht nur über Gozzi und Callot Zugang zu ihr, sondern auch über die Opera buffa, die gewisse Traditionen der Commedia dell'arte fortführte. An erster Stelle wäre die Oper *Axur* von Salieri zu nennen, die Hoffmann aus seiner Königsberger Zeit kannte. Darin gab es eine Harlekinade mit Arlequin, Arlequinette und Pierrot (Corda 2012, S. 201). Darüberhinaus war Hoffmann ein genauer Kenner von Mozarts Opern. *Don Juan* hatte er in Königsberg gesehen und sich 1795 intensiv damit befaßt. Die Oper wurde aber auch zu seiner Zeit in Bamberg aufgeführt und inspirierte ihn zu seinem gleichnamigen Fantasiestück.

Mit *Don Juan*, wie Hoffmann ihn sah, verbindet Giglio Fava einerseits die Suche nach der idealen Geliebten, andererseits beruhte das Libretto von *Don Juan* auf einem alten Canevas der Commedia dell'arte, wobei die Dienerrolle ursprünglich Arlecchino zugeordnet war. Der Kleidertausch zwischen *Don Juan* und Leporello könnte somit auch den Rollentausch zwischen Giglio Fava und Prinz Chiapperi

10) Es bedeutet an dieser Stelle einen Vorgriff, dennoch sei darauf hingewiesen, dass Giglio in der Szene ein ‚himmelblau seidnes Beinkleid mit dunkelroten Schleifen‘ und damit das Kostüm des lächerlichen Liebhabers aus dem 1. Kapitel trägt. Dies ist insofern folgerichtig, als der lächerliche Liebhaber das vertheaterte Selbst des Fava verkörpert, dem der Garaus gemacht werden muss (Tunner 1988, S. 277).

inspiriert haben.

In anderen Opern Mozarts, z.B. in *Le nozze di Figaro* und *Così fan tutte* gehören Verkleidungen und Identitätentausch ebenso zur dramatischen Intrige wie das Liebeswerben mit Hindernissen. Die Vereinigung eines Liebespaars bildete das Thema unzähliger Komödien seit der Antike. Northrop Frye abstrahierte daraus das Schema: Junger Mann begehrt junge Frau, seinem Wunsch stellen sich Widerstände entgegen, doch eine unerwartete Wende bringt ihn am Ende ans Ziel (Frye 1964, S. 165). Dies trifft im Prinzip auch auf *Prinzessin Brambilla* zu. Dass der Nebenbuhler nur fiktiv ist, verkompliziert die Sache zwar, doch das Schema bleibt dadurch unangetastet.

In *Seltsame Leiden* erwähnte Hoffmann Shakespeares *Was ihr wollt* als Beispiel einer bühnenwirksamen Komödie. Dabei hob er besonders die Verwechslungen zwischen Sebastian und Viola hervor. Je täuschender die Ähnlichkeit der Geschwister auf der Bühne gelänge, umso größer wäre der Effekt. Verwechslungsszenen wie in *Was ihr wollt* waren auch in der Commedia dell'arte beliebt. Wie erwähnt setzte man dabei auf die komische Wirkung von zwei oder mehreren Personen identischen Aussehens. Hoffmann hatte diesen komischen Effekt schon in *Signor Formica* benutzt und damit an das von ihm mehrfach behandelte Doppelgängermotiv angeknüpft, hier wurde es jedoch ins Lustspielhafte gewendet. In *Prinzessin Brambilla* wird Giglio nicht seiner Identität beraubt, sondern gibt sie aus freien Stücken auf, um sie gegen die des fiktiven Prinzen einzutauschen. Der bedrohliche Charakter des Identitätsverlustes entfällt dadurch.

Unterschiede zur klassischen Commedia dell'arte

Die Commedia dell'arte entwickelte sich in einem Zeitraum von 300 Jahren. Vom

Anfang des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts durchlief sie verschiedene Phasen und war zu keiner Zeit dieselbe. Daher lässt sich von einer dokumentierten Commedia dell'arte-Aufführung aus einer Epoche nicht ohne weiteres auf die Aufführungspraxis anderer Epochen schließen. Die Verbindung von Callots Abbildungen mit Gozzis Texten war daher problematisch, doch Hoffmann schien sich dessen bewusst gewesen zu sein und wick deshalb auf eine imaginierte Commedia dell'arte aus.

Gozzi war trotz allem ein wichtiger Gewährsmann für Hoffmanns Sicht der Commedia dell'arte. Es stellt sich aber die Frage, wie weit Gozzis *fiabe teatrali* überhaupt noch zur Commedia dell'arte zu zählen sind oder nicht schon etwas Neues waren. Mit Ausnahme von *L'amore delle tre Melarance* wurden in den *fiabe* die Dialoge von Gozzi weitgehend literarisch festgelegt und waren somit keine Stegreifstücke mehr. Das unterschied sie sehr grundlegend von den ursprünglichen Canevas der Commedia dell'arte. Zu Gozzis Zeiten wurden Stegreifkomödien in Italien, ähnlich wie im deutschsprachigen Raum, als plump und ordinär angesehen (Corda 2012, S. 38).

An *L'amore delle tre Melarance* konnte Hoffmann aus dem Grund anknüpfen, weil der literarische Text wie erzähltes Theater wirkte. Die Dialoge, vor allem die der Masken, waren in indirekter Rede gehalten (Corda 2012, S. 99). Inhaltlich beeinflusste das Stück aber in erster Linie das Binnenmärchen, denn die Melancholie des Königs Ophioch geht auf das Hauptmotiv in *L'amore delle tre Melarance* zurück. Dort ist es die Traurigkeit des Prinzen Tartaglia, die geheilt werden soll (Corda 2012, S. 328).

Die bekannten Figuren der Commedia dell'arte wie Truffaldino, Tartaglia und Pantalone wurden von Gozzi weitgehend verändert. Truffaldino war ursprünglich ein Zyniker, doch davon war bei Gozzi nicht mehr viel zu spüren (Corda 2012, S. 150). Zur Charakteristik Tartaglias gehörte ein Stottern, was zu komischen

Missverständnissen Anlass gab, in den *fiabe* hatte er das aber weitgehend abgelegt (Corda 2012, S. 66). Und Pantalone war bei Gozzi kein bürgerlicher Kaufmann mehr, sondern Minister oder Sekretär eines Königs (Corda 2012, S. 91). Gozzi ließ die Darsteller auch ohne Masken spielen (Corda 2012, S. 94), was in der originalen Commedia dell'arte undenkbar gewesen wäre. Dort charakterisierte die Maske die Figur, die Zuschauer sollten sofort erkennen, mit welchem Typ sie es zu tun hatten.

Daraus ergibt sich auch ein großer Unterschied zwischen Gozzis *fiabe* und den Darstellungen bei Callot (Corda 2012, S. 18). Die Masken und Kostüme in den Stichen Callots gehörten der Früh- und die *fiabe teatrali* der Spätphase der Commedia dell'arte an. Um dieser Divergenz auszuweichen, hielt sich Hoffmann nicht an die von Callot vorgegebenen Rollennamen sondern kreierte neue, wie z.B. Capitan Pantalon Brighella, was im Grunde drei Charaktertypen in einer Figur bedeutet hätte.

Dass es in *Prinzessin Brambilla* nicht um die wahre Commedia dell'arte, sondern nur um eine von Hoffmann imaginierte geht, wird auch an der Schilderung der Harlekinade im zweiten Kapitel der *Prinzessin Brambilla* deutlich. Diese Form der Pantomime hatte sich nicht direkt aus der Commedia dell'arte, sondern auf dem Umweg über Frankreich, nämlich über das Pariser Jahrmarkttheater „Théâtre de la foire“ zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelt. Arlecchino war schon zuvor in der „Comédie Italienne“ als Arlequin französisiert worden, hatte einen ‚esprit gaulois‘ erhalten, und war von einer Neben- zur Hauptfigur aufgerückt (Kindermann 1972, S. 309).

Aus Konkurrenzgründen erwirkte die „Comédie Francaise“ mehrmals Sprech- oder Singverbote für das populäre Pariser Jahrmarkttheater. Diese Verbote wurden jedoch im „Théâtre de la foire“ durch stumme Aufführungen umgangen. Daraus entstanden die später in ganz Europa beliebten Harlekin-Pantomimen.

Hoffmanns Schilderung der Pantomime enthielt alle Elemente, die für dieses Genre typisch waren: Liebesabenteuer, Flucht und Verfolgung verbunden mit Zaubertheatereffekten. So brauchte Arlecchino, nachdem er ins Gefängnis gesteckt wurde, nur die Pritsche zu schwingen und es kamen ihm ‚von allen Seiten, aus der Erde, aus den Lüften, sehr schmucke, blanke Leute‘ zu Hilfe ‚und führten ihn samt der Colombina im Triumph davon‘ (II, S. 37). Danach nahmen Pantalon, Dottore und ein Ritter auf einer Bank Platz und beratschlagten, was zu tun sei. Doch als sie wieder aufstehen wollten, waren sie ‚festgezaubert an die Bank, der augenblicklich ein Paar mächtige Flügel wachsen. Auf einem ungeheuern Geier fährt unter lautem Hülfschrei die ganze Gesellschaft fort durch die Lüfte‘ (II, S. 37).

Solche Szenen waren typische Zauberspäße des Volkstheaters, die nur mit einem aufwändigen Theaterapparat zu realisieren waren. Hoffmann war kein Freund derber Possen, darum schilderte er die Pantomime eher ästhetisiert, trotzdem erwähnte er nicht nur den typischen *lazzo*, dass es für Truffaldin ‚reichliche Ohrfeigen regnet von allen Seiten‘ (II, S. 37), sondern auch Giglio muss im Verlauf des *Capriccios* mehrmals Ohrfeigen einstecken. Dies erinnert an *Le nozze di Figaro*, wo Figaro ein ähnliches Schicksal erleidet (IV/11). Die Schilderung der Pantomime ist daher nicht nur Einschub, sie stimmt mit dem Grundton der *Prinzessin Brambilla* überein, denn wie in der Zauberpantomime erlebt auch Giglio grotesk-komische Abenteuer und fühlt sich ‚unbekannten Mächten zum Spielball hingegeben‘ (Fischer 1988, S. 27).

Die Harlekinade in *Prinzessin Brambilla* wirkt wie Theater auf dem Theater, und sie leitet über zu den phantastischen Szenen im Palast Pistoja. Nach dem ersten Teil des Märchens vom Urdargarten, das Celionati im Caffè greco erzählt (3. Kap.), werden die weiteren Fortsetzungen (Kap. 5 und Kap. 8) in bühnenmäßigem Rahmen im Palast Pistoja dargeboten. Damit wird auf die Theaterhaftigkeit des ganzen *Capriccios* hingewiesen. Auch dies korrespondiert

mit der Komödientheorie von Frye, laut der eine traditionelle Komödie von der Erinnerung an ein Goldenes Zeitalter ausgeht, dessen harmonische Ordnung schon vor Beginn der Handlung gestört worden ist. Am Ende kommt es aber zur Wiederherstellung der Ordnung, sodass an die Harmonie des Goldenen Zeitalters angeknüpft werden kann (Frye 1964, S. 173).

Dies trifft auch auf *Prinzessin Brambilla* zu, im 8. Kapitel erscheinen nicht nur alle Stränge, Märchen-, Liebes- und Karnevalsgeschichte, miteinander verbunden, sondern auch alle Konflikte auf einen Schlag gelöst, das verlorene Paradies ersteht aufs Neue. Darauf nahm schon die Harlekin-Pantomime Bezug, wenn es hieß, dass Arlecchino am Ende als Kaiser mit seiner Colombina über ‚ein schönes, herrliches, glänzendes Reich‘ herrschte. Das beschworene Reich konnte nur in der Welt des Theaters existieren (Liebrand 1996, S. 282).

Warum Rom? - Und zu welcher Zeit?

Die Frage, warum Hoffmann ausgerechnet Rom als Ort der Handlung wählte, wurde kaum je gestellt. Er war mit der Topographie Roms schon seit seiner Arbeit an *Signor Formica* vertraut, und sicherlich verdankt das Capriccio dem römischen Lokalkolorit viel von seinem Eindruck. Dennoch hätte Hoffmann seine Geschichte genauso gut in Venedig spielen lassen können. Abgesehen davon, dass es in Venedig keine Kolonie deutscher Künstler gab, wäre es naheliegend gewesen, da Venedig nicht nur Gozzis Wirkungsstätte, sondern auch von Bedeutung für die Entwicklung der Commedia dell'arte war. Venezianische Karnevalsbräuche, Masken und Kostüme hatten die Entstehung der Commedia dell'arte beeinflusst (Kindermann 1967, S. 271). Am engsten verbunden mit Venedig war die Gestalt des Pantalone, der als stehender Typ von Anfang an Venezianer war und venezianischen Dialekt sprach. Später kam es auch zu einer Rückwirkung, denn

die Venezianer hatten eine Vorliebe für Masken. Im 18. Jahrhundert wurde es „zu einer Art von Manie; alles, jung und alt, arm und reich, trug nicht nur zur Zeit des Karnevals, sondern fast das ganze Jahr über Masken“ (Kindermann 1976, S. 369). Im 2. Kapitel des *Capriccios* tauchen z.B. unter normalen Theaterzuschauern zwei Masken auf, die über Giglio ‚in eifrigem Gespräch begriffen‘ sind (II, S 33). Außerdem entspannen sich die Kontroversen Gozzis mit Pietro Chiari und Goldoni nicht grundlos in Venedig, denn Gozzi sah sich als Bewahrer venezianischer Traditionen. Ein zweites Zentrum der *Commedia dell’arte* hatte sich in Neapel entwickelt, wo Pulcinella ihr Repräsentant wurde, eine typisch römische Maske gab es dagegen in der *Commedia dell’arte* nie.

Andererseits bezog Hoffmann viele Informationen aus Goethes *Das römische Carneval*, und daneben kannte er auch die Schilderungen aus Moritz’ *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 und 1788* (Kaiser 1997, S. 228). So entnahm Hoffmann das karnevalistische Brauchtum sowie die Schauplätze mit Via del Corso und Piazza Navona zum größten Teil der 1789 erschienenen Beschreibung Goethes. Er benutzte *Das römische Carneval* aber nicht einfach nur als Quelle, er wollte eine literarische Antwort darauf geben. Dies wird daraus ersichtlich, dass – im Gegensatz zu Goethes nüchtern distanzierter Darstellung – Hoffmanns Schilderungen des Karnevals einen dynamisch kaleidoskopartigen Charakter haben, die ständig neue Konfigurationen hervorbringen (Kaiser 1997, S. 233).

Ohne Goethes Anregungen wäre *Prinzessin Brambilla* gar nicht denkbar. Laut Goethe spielte sich das Karnevalstreiben hauptsächlich am Corso ab. Er erwähnte die vielen Kutschen, die sich in Hoffmanns Maskenzug mit der Kutsche der Prinzessin Brambilla und dem Tulpenwagen des Magus wiederfinden (Sdun 1961, S. 41). Auch erwähnte Goethe das Theater Argentina und die Puppenspiele zur Volksbelustigung, berichtete von Zauberern in der Menge, von Tänzen mit

Pantomimencharakter sowie von Zweikämpfen in der Maske des Capitano. Auch dem Hinweis, dass im Karneval die sozialen Schranken fallen, könnte Hoffmann Anregungen zu verdanken haben.

Mit der Frage ‚Warum Rom?‘ ist eine weitere Frage verbunden, nämlich in welcher Zeit die Handlung spielt? Für Winfried Sdun, der sich mit Detailfragen beschäftigte, die anderswo unbeantwortet blieben¹¹⁾, kamen am ehesten die Jahre 1786-88 in Frage, weil sich Goethe und Moritz, auf deren Berichte sich Hoffmann stützte, zu dieser Zeit in Italien aufhielten (Sdun 1961, S. 45). Sehr überzeugend wirkt diese Festlegung jedoch nicht. Im *Capriccio* wird die Frage ironisch thematisiert, denn Celionati äußert sich im *Caffè greco* folgendermaßen: ‚Nun!— ich will ... zuvörderst bemerklich machen, daß der Dichter, der uns erfand, ... uns durchaus für unser Sein und Treiben keine bestimmte Zeit vorgeschrieben hat‘ (VII, S. 131). In den folgenden Sätzen bezieht er sich aber ‚ohne einen Anachronismus zu begehen‘ auf Lichtenberg und Jean Paul, sodass man annehmen muss, die Handlung spiele wie z.B. bei *Der goldene Topf* zu Hoffmanns eigener Zeit. Dazu passt aber schlecht, dass in *Prinzessin Brambilla* der Abbate Chiari als Vorfahr des Pietro Chiari (1712-1785) bezeichnet wird. In dem Fall müsste die Handlung zu Beginn des 18. Jahrhunderts oder noch früher spielen, es sei denn Abbate Chiari erschiene wie die Herren Swammerdamm und Leuwenhoek in *Meister Floh* als Wiedergänger. Hoffmann hat hier wohl bewusst die Grenzen verwischt, um es nicht zu auffällig werden zu lassen, dass sich seine Kritik am Theater nicht auf eine vergangene Epoche, sondern auf das deutsche Theater seiner Zeit bezog.

11) Sdun konstatierte nicht nur, dass sich Bescapis Haus am Spanischen Platz befand, er vermutete auch, dass nicht nur Giacintas Wohnung in der Strada del Babuina lag, sondern dass auch Abbate Chiari dort gewohnt haben könnte (Sdun 1961, S. 48).

Callots „*Balli di Sfessania*“

Die entscheidende Anregung zu *Prinzessin Brambilla* empfing Hoffmann durch die *Balli di Sfessania*, eine Mappe mit 24 Radierungen von Jacques Callot, die er als ‚Basis des Ganzen‘ bezeichnete. Die Callotschen Stiche waren ein Geschenk zu Hoffmanns 45. Geburtstag von seinem Freund Koreff. Hoffmann wählte daraus 8 Blätter aus, ordnete jedem der acht Kapitel eins zu und verknüpfte die jeweils dargestellte Szene mit einem herausgehobenen Augenblick des Geschehens (Deterding 2008, S. 108). Obwohl die Kupferstiche wie Illustrationen wirken, stehen sie mit der Erzählung in keinem ursprünglichen Zusammenhang. Hoffmann erweckte nur den Eindruck, dass er ein durch die Stiche vorgegebenes Geschehen nacherzählte. Der Vorteil, der sich daraus ergibt, ist, dass den Lesern dadurch die Karnevalsfiguren plastischer vor Augen treten als durch bloße Beschreibungen.

Die Szenen zeigen der Fiktion nach Begegnungen des grotesk kostümierten Helden Giglio mit anderen Masken des Karnevals. Die weiblichen und männlichen Figuren stehen in meist tänzerischen Posen einander gegenüber. Der Erzähler lenkt dabei die Aufmerksamkeit der Leser auf Details der Kostümierung oder auf die Requisiten und gibt ihnen damit Bedeutungen, die so von Callot nicht beabsichtigt waren.

In anderen Fällen, wo Bild und Kostümidentität mit der behaupteten Person gar nicht übereinstimmen, übergeht der Erzähler die Differenzen (Liebrand 1996, S. 274). So begegnet Giglio den Abbildungen nach zwar verschiedenen Frauengestalten – bei Callot trägt jede ein anderes Kostüm und einen anderen Namen – doch der Logik der Erzählung folgend, kann hinter allen weiblichen Masken nur Giacinta stecken. Wer sich dagegen unter den männlichen Masken verbirgt, ist schwieriger zu beantworten.

Hinter dem Pantalon mit der Korbflasche im 1. Kap. könnte man Celionati

vermuten (Sdun 1961, S. 68). Im 2. Kapitel verabredet sich Giglio mit Schauspielerkollegen, ‚abends auf dem Korso in den tollsten Masken zu erscheinen‘ (II, S. 45). Dann taucht aber wieder der Pantalon aus dem 1. Kap. auf: ‚Giglio glaubte unter seinen Kameraden auch den Alten zu bemerken, aus dessen Flasche Brambillas Gestalt gestiegen. Ehe er sich’s versah, wurde er von ihm erfaßt, im Kreise herumgedreht, und dazu kreischte ihm der Alte in die Ohren: “Brüderchen, ich habe dich, Brüderchen, ich habe dich!” -‘ (II, S. 48). Dazu kommen später die mysteriösen Auftritte von Giglios Doppelgänger. Im Text wird behauptet, hinter der Maske würde der Prinz Chiapperi stecken, da am Ende aber deutlich wird, dass Giglio und Prinz ein und dieselbe Person sind, müsste man fragen: Wer steckte tatsächlich im Kostüm des Doppelgängers? Ein Schauspielerkollege oder Celionati?

Die Abbildungen in *Prinzessin Brambilla* geben nicht die Originale Callots wieder, sondern es handelt sich um Kupferstiche des Berliner Künstlers Carl Friedrich Thiele. Dabei kam es zu signifikanten Änderungen: Die Hintergründe verschwanden, und die Figuren wurden seitenverkehrt auf ovale Plattformen platziert. Dies korrespondiert mit der Spiegelbildmetaphorik, die das Capriccio durchzieht, führt aber auch dazu, dass z.B. im 6. Kapitel die Schwertkämpfer unvermutet als Linkshänder erscheinen. Hoffmann reagierte im Text darauf mit der Erklärung, dass die Duellanten vom Kampf ermattet ihre Waffen von der rechten in die linke Hand genommen hätten.

Dazu gab Callot seinen Figuren Namen bei, die auf Thieles Darstellungen fehlen, und die auch Hoffmann nicht übernahm. So nannte er z.B. die Maske, die im Original Scapino hieß, Pantalon (1. Kap.), obwohl die abgebildete Figur außer dem Ziegenbart in Kostüm und Maske keine Gemeinsamkeit mit Pantalone aufwies. Oder er nannte den Pulliciniello kurzerhand Capitan Pantalon (7. Kap.), obwohl es weder mit Capitano noch mit Pantalone Ähnlichkeiten gab. Und die konstruierte Namensschöpfung Capitan Pantalon Brighella (6. Kap.) statt Fracasso

wurde schon erwähnt.

Die männlichen Kostüme auf Callots Kupferstichen mit den weiten Blusen und zumeist weiten Hosen erinnern an die Zanni der Frühzeit, auch wenn die Namen eher untypisch sind. Es finden sich darunter aber auch bekannte Commedia dell'arte Masken wie z.B. Metzetin, Franca Trippa oder Fritellino. In Callots Darstellungen vermischten sich Motive aus Tänzen mit Motiven der Commedia dell'arte. Der Titel *Balli di Sfessania* bezog sich sogar ausdrücklich auf den Namen eines neapolitanischen Volkstanzes (Deterding 2008, S. 108). Die Vorstudien entstanden zwischen 1615 und 1617 in Florenz, die endgültigen Versionen wurden von Callot jedoch erst 1622 nach seiner Rückkehr nach Nancy in Kupfer gestochen (Eilert 1977, S. 100). Sie dokumentieren weniger die Aufführungen am Florentiner Hof, sondern sind eher das Ergebnis einer nostalgischen Reminiszenz (Corda 2012, S. 363).

2. Teil: Hoffmann als Regisseur des Geschehens

Hoffmann kreierte in *Prinzessin Brambilla* eine Atmosphäre in der Leben und Theater ineinander übergehen, und auch Wirklichkeit und Traum sich vermischen (Schmidt 1999, S. 50). Theatralische Als-ob-Situationen bestimmen das Geschehen im privaten Bereich, im Karneval, sowie in den Märchentheaterinszenierungen im Palast Pistoja. Die Hauptfiguren, die Näherin Giacinta Soardi und der Schauspieler Giglio Fava, werden wie Bühnenprotagonisten eingeführt. Ihre körperliche Erscheinung wird nicht näher beschrieben, es wird nur so viel angedeutet, dass sie den Lesern/Zuschauern jung und attraktiv erscheinen. Giacinta ist das ‚holde hübsche Kind‘ mit ‚Lilienbusen‘ und ‚Alabasterarmen‘, und bei Giglio ist von seinem ‚artigen hübschen Aussehen‘ und seinem ‚proportionierten Wuchs‘ die Rede, doch die eigentliche Charakterisierung erfolgt über die Kostüme. Das beginnt nicht erst am

Korso, sondern schon in Giacintas Stübchen (Wellbery 2005, S. 324).

In der ersten Szene werden Giglio und Giacinta in einer scheinbaren Alltagssituation vorgestellt. Zur Zeit der Abenddämmerung näht Giacinta an einem schönen spanischen Kleid, das für eine Prinzessin bestimmt zu sein scheint. Aus einer Laune heraus will sie das Kleid anziehen, und ihre Wirtschafterin Beatrice bringt Kerzen, um den Raum wie für einen Bühnenauftritt zu erhellen, sodass ‚Giacinta dastand von strahlendem Glanz umflossen‘.¹²⁾ Das Kostüm deutet schon die ihr zugedachte Doppelrolle als Prinzessin Brambilla an, doch bleibt hier Giacinta noch in der Rolle der einfachen Putzmacherin. Daraufhin heißt es weiter: ‚In dem Augenblick sprang die Türe auf, ... zwei Schritte ins Zimmer hineingetreten, blieb ein junger Mensch an den Boden gewurzelt stehen, wie zur Bildsäule erstarrt‘ (I, S. 10). Es ist Giglio, der junge Held, den seine Geliebte, Giacinta, in dem prächtigen Kostüm an das Wesen aus seinem Traum von letzter Nacht erinnert. Seine Erscheinung wird nun ebenfalls anhand seines Äußeren dem Leser/Zuschauer nahegebracht. Das Kostüm verrät den geltungssüchtigen Schauspieler: ‚... weil jedes Stück desselben an Farbe und Schnitt nicht zu tadeln ist, das Ganze aber durchaus nicht zusammenpassen will, sondern ein grell abstechendes Farbenspiel darbietet‘ (I, S. 10).¹³⁾

So steht er ‚wie zur Bildsäule erstarrt‘ da und bestaunt Giacinta in ihrem Kostüm. Das lebende Bild übernimmt hier eine ähnliche Funktion wie manches Gemälde in anderen Werken Hoffmanns. Safranski beschrieb dies als gestalterisches Schema: ‚Der Held ‚schaut‘ das Bild einer Frau und verliebt sich. Es muss ein ‚Bild‘ sein, noch nicht eine Person. Es handelt sich noch nicht um eine ‚Beziehung‘,

12) Hoffmann setzte in seinen Erzählungen gern eine Veränderung der Beleuchtung als Vorbote kommender Ereignisse ein und bediente sich damit einer ‚Lichtregie‘ wie am Theater (Funk 1957, S. 71).

13) Das Bunte und Schillernde - sowohl seiner privaten Kleidung als auch seiner Theaterkostüme - deutet die Eitelkeit und Geltungssucht Giglios an und auf den närrisch bunten Hahn voraus, als der er im nächsten Kapitel bezeichnet wird.

sondern um das Erlebnis einer inneren Kraft, eines inneren Vermögens“ (Safranski 2000, S. 408). Darauf löst sich der Held aus seinen bisherigen Lebensumständen und macht sich auf die Suche. In *Prinzessin Brambilla* erscheint das Schema modifiziert, Giglio kannte Giacinta schon vorher, doch im spanischen Kostüm erinnert sie ihn an Prinzessin Brambilla, die ihm bisher nur als Traumbild erschien. Dementsprechend verfällt er in eine pathetische Anrede „als stände er auf dem Theater Argentina“ und spricht sie als Prinzessin an. Seine theatralische Attitüde wird jedoch durch Giacintas spöttische Antwort konterkariert: „Sei kein Hase ... und spare die Possen auf für die kommenden Tage.“ Und als Giglio ihr, aus der Rolle fallend, gesteht: „Noch nie bist du mir so reizend erschienen“, handelt er sich prompt einen bitterbösen Vorwurf ein: „So?“ sprach Giacinta erzürnt; „also meinem Atlaskleide, meinem Federhütchen gilt deine Liebe?“ (I, S. 11). In dieser Phase durchschauen beide die Wahrheit hinter dem Theaterspiel, die tiefere Identität von Traum und Wirklichkeit noch nicht (Preisendanz 1976, S. 52).

Giglio hält an seinem Traumbild fest und macht sich auf Anregung des Ciarlatanos Celionati im Karneval auf die Suche nach der Prinzessin Brambilla. Doch als er sich am Ende sicher ist, ihr tatsächlich begegnet zu sein, muss er Giacinta hinter der Maske der Prinzessin erkennen. Die ersehnte Geliebte wandelt sich auf diese Weise von einem Traumbild zu einem Geschöpf aus Fleisch und Blut (Liebrand 1996, S. 284).

Theatersymbolik durchzieht das Capriccio von Anfang bis Ende. Im 1. Kapitel folgt nach der Begegnung Giglios mit Giacinta im spanischen Kostüm die Beschreibung des Maskenzugs der Prinzessin Brambilla und deren Einzug in den Palast Pistoja. Masken, Kostüme und Requisiten sowie auch die Kutsche der Prinzessin werden ausführlich beschrieben, und dies wirkt wie die Ouerüre zum Karneval.

Im 2. Kapitel wird es noch deutlicher, dass die Welt des Karnevals mit der des

Theaters eng verbunden ist. Fast der gleiche Maskenzug vom 1. Kapitel erscheint nun in einer Harlekin-Pantomime auf der Bühne, nur ‚statt der verschlossenen Spiegelkutsche fuhr Colombina daher auf dem offenen Triumphwagen!‘ (II, S. 38)

Die Kostüme

Die Kostüme bilden ein wesentliches Element bei der Theatralisierung des Capriccios. Wenn es heißt, dass die für den Karneval bereiten Kostüme nur darauf warten, ‚belebt zu werden‘ (Kremer 1993, S. 315), ist es eigentlich umgekehrt. Die Kostüme verleihen den auftretenden Figuren ein neues Leben, und mit jedem Kostümwechsel scheint ein Identitätswechsel einherzugehen. Darum kommt auch dem Schneidermeister Bescapi eine Schlüsselrolle zu, denn von ihm stammen alle Kostümentwürfe (Kremer 1993, S. 302). Giglio sagt im 8. Kapitel ausdrücklich: ‚Es war ja der gute Signor Bescapi mit seiner schöpferischen Nadel, unser jetziger treuer Impresario, der uns zuerst in der Gestalt, wie sie durch unser innerstes Wesen bedingt ist, auf die Bühne brachte‘ (VIII, S. 148).

Die Tatsache, dass dem Schneidern und Nähen im Capriccio Bedeutung als kreativer Akt zukommt, hebt den Stellenwert der Kostüme noch weiter hervor. Die Kostüme übernehmen in *Prinzessin Brambilla* eine Funktion wie am Theater, sie bestimmen nicht nur das Äußere, sie lassen auch Rückschlüsse auf das Innere zu (Funk 1957, S. 73). Dies gilt insbesondere für Giglio, dessen Kostümwechsel die Stufen seiner inneren Entwicklung symbolisieren (Sdun 1961, S. 70).

Konstruktion erlaubt jedoch auch Dekonstruktion. So wie Kostüme entworfen, genäht, aufgetrennt und wieder neu zusammengenäht werden können, kann im Capriccio auch ein Schauspieler - wie im 7. Kapitel erklärt wird - auseinandergenommen und wieder zusammengenäht werden. Damit werden nicht nur die Karnevalsfiguren, sondern alle auftretenden Personen entkörperlicht und

zu Chimären, bzw. zu Kunstfiguren erklärt (Kremer 1993, S. 308). Hoffmann macht auf diese Weise deutlich, dass im Leben das wahre Wesen eines Menschen niemals am Äußeren zu erkennen ist. Zur Schau gestellte Äußerlichkeiten müssen durchschaut werden, um das wahre Ich dahinter zu entdecken.

Hoffmann rekurrierte hinsichtlich der Kostümsymbolik auf Konventionen des Theaters seiner Zeit und steigerte sie durch die Maskierungen (Sdun 1961, S. 73). Das bunte schillernde Kostüm bei Giglios erstem Auftritt wurde schon erwähnt, doch die Sprache des Kostüms setzt sich im Karneval fort und zwar mit der Erwähnung des auffälligen himmelblau seidenen Beinkleids bei Giglios Debüt am Korso. Bei der Beschreibung dieses Kostüms bezog sich Hoffmann auf einen Kupferstich Callots.

Für die Suche nach seiner Traumprinzessin wählte Giglio zwar eine komische Maske und ein seltsames Obergewand, doch legte er ‚ein hübsches himmelblau seidnes Beinkleid mit dunkelroten Schleifen, dazu aber rosenfarbne Strümpfe und weiße Schuhe mit luftigen, dunkelroten Bändern an, welches wohl ganz hübsch aussah, doch aber ziemlich seltsam abstach gegen den übrigen Anzug‘ (I, S. 23). Die groteske Stil- und Farbkombination scheint auf den ersten Blick einem Karnevalskostüm angemessen, doch Hoffmann beschrieb hier Farben, die auf dem Kupferstich nicht einmal angedeutet sind. Er spielte damit auf die Kostüme für Liebhaberrollen an, wie sie am Theater bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts üblich waren. In Mannheim zur Zeit des jungen Iffland konnte z.B. ein eleganter Liebhaber in blauen Strümpfen, roter Hose, weißer Weste und blauem Frack auf der Bühne erscheinen, ohne dass er damit als lächerlicher Geck charakterisiert worden wäre (Kindermann 1972, S. 712). Hoffmann aber gab Giglio damit der Lächerlichkeit preis, weil der sich, zumindest was das Beinkleid betraf, von dieser Konvention nicht trennen konnte. Die Diskrepanz, die sich aus seinem Erscheinungsbild ergab, führte dazu, dass Pantalon Schwierigkeiten hatte, ihn zur Familie der Commedia dell'arte

gehörend zu erkennen, und aus dem Grund scheiterte auch seine erste Begegnung mit Prinzessin Brambilla. Sie stieg nur wie ein Geist aus einer Flasche, und eine starke Stimme dröhnte Giglio in den Ohren: ‚Du hasenfüßiger Geck mit deinem Himmelblau und Rosa, wie magst du dich nur für den Prinzen Cornelio ausgeben wollen! – Geh nach Haus, schlaf aus, du Tölpel!‘ (I, S. 25)

In *Seltsame Leiden* kritisierte Hoffmann Schauspieler und Schauspielerinnen, die nur des zu tragenden Kostüms wegen Rollen annahmen oder ablehnten. Auch in *Prinzessin Brambilla* wollte sich Giglio ursprünglich nur in Kostümen sehen lassen, die ihn ins rechte Licht setzten.¹⁴⁾ Es bedeutete daher eine große Überwindung für ihn, dass er am Korso in entstellenden Masken und Kostümen auftreten soll. Einmal muss er sogar die Demütigung hinnehmen, in seinem komischen Kostüm vom Publikum erkannt und ausgelacht zu werden (IV, S. 68). Um sein Ego wieder aufzurichten, verschafft er sich im 5. Kapitel ein Kostüm, das seiner Ansicht nach einem Prinzen gemäßer ist. Doch die Folgen sind noch gravierender, denn im Palast Pistoja wird er als Strafe für seine Eitelkeit in einen Käfig gesperrt.

Bei Giglio übernehmen die Kostüme daher die Aufgabe, den Kampf mit seinem Ich zu illustrieren. Sein häufiges ‚Außer-sich-sein‘ gipfelt darin, dass er einer Figur begegnet, die ihm völlig gleicht. Auf diese Weise sagen die Kostüme mehr über Giglios innere Verfassung aus als alle psychologisierenden Erklärungsversuche.¹⁵⁾ Erst am Gipfel seiner Selbstverleugnung wird Giglio aus

14) Der Impresario versuchte Giglio denn auch mit dem Versprechen: ‚Ihr sollt selbst Euern Gehalt bestimmen; ja, Ihr sollt selbst nach freier Willkür Euern Anzug zum weißen Mohren wählen‘ (VII, S. 125); für das tragische Schauspiel wiederzugewinnen.

15) Hoffmanns sporadische Anläufe, Giglios psychische Verfassung zu erklären, haben nie zur Folge, dass der Leser sich mit ihm identifiziert. Laut Bergson ist die Anästhesie des Herzens eine wichtige Voraussetzung, Lachen über einen komischen Helden zu erzeugen (Zoubek 1996, S. 404). Mit Hilfe der Sprache des Kostüms umging Hoffmann auch die Notwendigkeit, die innere Entwicklung Giglios rational erklären zu müssen, die wenigen psychologischen Einschübe wirken mit Absicht ironisiert.

dem Käfig seines Ichs erlöst (Fischer 1988, S. 21).

Die heilsame Krise entsteht daraus, dass sich für Giglio ein Widerspruch zwischen Äußerem und Innerem ergibt. Hoffmann setzt dabei Kleidung mit Körper synonym, das wird auch bei dem in anderem Zusammenhang fallenden Satz deutlich: ‚Der Geist trägt den Körper wie ein unbequemes Kleid, das überall zu breit, zu lang, zu ungefüggig ist‘ (Quack 1993, S. 18). Die Karnevalsfiguren erscheinen entindividualisiert, quasi wie wandelnde Kostüme, und Giglio muss diesen Weg mitgehen, um sein falsches Ich wie ein unpassendes Kostüm ablegen und sein wahres Ich entdecken zu können.

Giglios Weg ist aber von Irrtümern und Widersprüchen gepflastert. Am Ende des 5. Kapitels kommt Giglio nach dem traumatischen Erlebnis als ‚Gelbschnabel‘ heim und sieht sein Karnevals-Kostüm auf dem Bett liegen. Daraufhin bricht er aus: ‚Ja, der tolle Unhold, der dort körperlos liegt, das ist mein Ich, und diese prinzlichen Kleider, die hat der finstre Dämon dem Gelbschnabel gestohlen und mir anverxiert, damit die schönsten Damen in unseliger Täuschung mich selbst für den Gelbschnabel halten sollen! - Ich rede Unsinn, ich weiß es; aber das ist recht, denn ich bin eigentlich toll geworden, weil der Ich keinen Körper hat‘ (V, S. 105). Giglio glaubt in seiner Konfusion gar keinen Körper, nur noch ein Kostüm nötig zu haben, um ein Ich zu sein.

Die Sprache des Kostüms betrifft in erster Linie Giglio und nur mit Abstrichen auch Giacinta. Ihre Alltagskleidung wird nicht geschildert, es wird nur die innere Wandlung angedeutet, die mit ihr vorgeht, wenn sie das spanische Kleid anlegt. Bei allen anderen Personen bleibt die Kleidung entweder völlig unerwähnt, oder ganz im konventionellen Bereich. Zu Celionatis Äußerem wird z.B. gesagt, dass er als Ciarlatano in einem ‚zerrissenen Mantel und durchlöcherten Hute‘ auftrat, aber als Fürst Pistoja wird er in der Schlusszene als der ‚stattliche, glänzend gekleidete Mann‘ beschrieben (VIII, S. 148).

Den Karnevalskostümen und auch den Kostümen in den Märchentheaterszenen

wird hauptsächlich ihrer Scurrilität wegen Aufmerksamkeit geschenkt, über die Personen dahinter teilen sie kaum etwas mit. Die sprechenden Attribute sind eher die Requisiten. Eine Ausnahme stellt die Bemerkung Abbate Chiaris zu den seltsamen Figuren im Palast Pistoja dar: ‚Gibt es etwas Leichteres, als Bediente und Mägde seltsam zu kleiden?‘ (IV, S. 76) Trotz des philisterhaften Anstrichs, den alle Äußerungen Chiaris tragen, lässt sich diese Vermutung nicht ganz von der Hand weisen. Falls sie sich aber bestätigte, würde das ganze Capriccio in die Nähe eines Schabernacks gerückt und letztlich auf ein banales Possenspiel hinauslaufen.

Die Beleuchtung

So wie Beatrice für den ersten Auftritt Giacintas im spanischen Kleid zur Beleuchtung Kerzen bringt und anzündet, wiederholt sich dies im 4. Kapitel in der Wohnung des Abbate Chiari in einer ähnlichen Situation. Der Abbate, der Giglio zu sich gebeten hat, zündet zwei Kerzen an, um mit seiner Lesung aus *Il moro bianco* zu beginnen. Dies ist einerseits praktischen Gründen geschuldet, denn im Dunklen kann man nicht lesen, andererseits dient das Kerzenlicht zur Einstimmung, die Lesung wird theatralisch inszeniert, um eine gespannte Erwartung zu erzeugen, auch wenn darauf für Giglio nur enttäuschende Langeweile folgt.

Dieser Gegensatz zwischen geschürter Erwartung und folgender Enttäuschung wirkt kalkuliert. Celionatis Aktivitäten sollen dadurch aufgewertet werden, da sie, wie auch Chiari zugeben muss, auf Publikumsinteresse stoßen. Gleichzeitig soll der Blick auf die Commedia dell'arte gelenkt werden, die, wie es Hoffmann vorschwebt, immer alle Erwartungen übertrifft.

Auch an anderen Stellen wird die Beleuchtung im Zusammenhang mit theatralisch inszenierten Situationen beschrieben. Im 6. Kapitel, als Giglio von

Celionati erstmals als Prinz angesprochen und in den Palast Pistoja geführt wird, ‚erschien, als Celionati leise an eine Tür klopfte, bald ein kleiner, sehr angenehmer Pulcinell mit brennenden Kerzen in den Händen.‘ (VI, S. 111) Und er ‚leuchtete die beiden Ankömmlinge hinein in ein prächtiges Zimmer‘ (VI, S. 112), das Giglio sich umschauend als Theaterdekoration erkennt.

Und erst recht in den beiden opernhaft inszenierten Märchentheaterszenen im Palast Pistoja kommt der Art der Beleuchtung entscheidende Wirkung zu. Giglio, der im 5. Kapitel heimlich in den Palast eingedrungen war, wurde durch ‚einen blendenden Strahl, der durch das Schlüsselloch der Türe ihm gegenüber in den Korridor fiel‘, auf einen besonderen Vorgang im Raum dahinter aufmerksam. Er trat ein und ‚befand sich in einem mächtigen Saal, dessen Wände mit purpuresprenkeltem Marmor bekleidet waren und aus dessen hoher Kuppel sich eine Ampel hinabsenkte, deren strahlendes Feuer alles mit glühendem Gold übergöß‘ (V, S. 93). Es folgt dann eine pompöse Szene, der Giglio erst nur wie ein Zaungast beiwohnt, doch als er sich bemerkbar macht, wird er gefangen und in einen Vogelbauer gesperrt. ‚In dem Augenblick erlosch die Ampel, und alles war wie mit einem Zauberschlag verschwunden‘ (V, S. 103). Der Effekt des erlöschenden Lichts wirkt wie ein Aktschluss, doch die Szene geht mit dem im Käfig eingesperrten Giglio vom Mondschein beleuchtet weiter.

Im 8. Kapitel findet eine zweite pomphaft inszenierte Szene im selben Saal statt. Wie durch Zauberhand wurden Prinz Chiapperi und Prinzessin Brambilla alias Giglio und Giacinta vom Corso in den Palast Pistoja versetzt. ‚Aber herrlicher, viel herrlicher sah es jetzt in diesem Saal aus als damals. Denn statt der einzigen Ampel, die den Saal erleuchtete, hingen jetzt wohl hunderte ringsumher, so daß alles ganz und gar in Feuer zu stehen schien‘ (VIII, S. 142). Die hellere Beleuchtung deutet eine Steigerung an, der auch die gesteigerte Pracht der Dekoration entspricht. Hoffmann hatte bei der Schilderung des Geschehens wohl die Verwandlungstechnik des Maschinentheaters seiner Zeit vor Augen. Ein Spiegel zerfloss da zu einem See,

aus einem Blumenkelch stieg ,ein göttlich Frauenbild empor und wurde höher und höher, bis das Haupt in das Himmelblau ragte, während man gewahrte, wie die Füße in der tiefsten Tiefe des Sees festwurzelten‘ (VIII, S. 145).¹⁶⁾ Und so steuerte die Szene auf ein pompöses Finale zu.

Dieses Finale bricht dann zwar ohne Verdunkelung ab, doch das folgende Geschehen wird eingeleitet mit den Worten: ‚Mitternacht war vorüber, das Volk strömte aus den Theatern‘ (VIII, S. 146). Es wird dadurch deutlich auf das Ende eines Theaterabends verwiesen. Die letzte abschließende Szene spielt wieder in einer Wohnung, und für das festliche Abendessen mit Giglio, Giacinta, Meister Bescapi und dem Fürst Pistoja muss Beatrice wieder viele Kerzen herbeibringen, dass alles hell und festlich aussieht. Dem Theaterfinale folgt also noch ein Finale im bürgerlichen Ambiente, das jedoch ebenfalls theatralisch inszeniert erscheint.

Für die Beleuchtung der Szenen am Corso machte Hoffmann keine näheren Angaben. Goethe schilderte in *Das römische Carneval* nur den letzten Tag: „Kaum wird es in der engen und hohen Straße düster, so siehet man hie und da Lichter erscheinen, an den Fenstern, auf den Gerüsten sich bewegen und in kurzer Zeit die Cirkulation des Feuers dergestalt sich verbreiten, daß die ganze Straße von brennenden Wachskerzen erleuchtet ist“ (Goethe 1789, S. 62). Eine ähnliche von Kerzen erhellte Szenerie müsste man sich wohl auch für die nächtlichen Szenen im Capriccio vorstellen.

Die Requisiten

Außer den Kostümen übernehmen in *Prinzessin Brambilla* auch Requisiten

16) Dass so eine Szene mit den damaligen technischen Möglichkeiten darstellbar war, zeigt eine analoge Szene in Raimunds *Der Bauer als Millionär*, wo die personifizierte Nacht als kolossal gemalte Figur herabschwebte und dann im geöffneten Podium versank (Zoubek 1996, S. 278).

zusätzlich zu konkreten Funktionen oft auch symbolische Bedeutung. Zu Beginn des *Capriccios* spielt die Brille, die Giglio von Celionati erhält, eine wichtige Rolle. Er soll sie tragen, um die Prinzessin Brambilla zu ‚erschauen‘. Brillen tragen aber auch der Magus und Beatrice, wenn sie aus geheimnisvollen Büchern vorlesen. „Das Auge, die Brille, das Fernglas erfreuen sich als Elemente des Phantastischen bei Hoffmann besonderer Beliebtheit“ (Tunner 1988, S. 273). Vor allem „Brillen vermitteln zwischen der Wirklichkeit und der Phantasie, sie sind Symbol für eine andere Weise, die Welt zu sehen“ (Tunner 1988, S. 274).

Neben dieser Deutung wirkt Giglios Brille in *Prinzessin Brambilla* aber auch noch in anderer Beziehung signifikant, denn eine große, blaue Brille war auch das Kennzeichen Tartaglias. Er trug in der *Commedia dell’arte* keine Maske, sondern statt dessen eine auffällige Brille. Wenn Giglio die Brille trägt, stellt dies eine assoziative Verbindung zwischen ihm und König Ophioch her. Denn Vorbild für letzteren war der Prinz Tartaglia aus Gozzis *L’amore delle tre Melarance*, dessen Traurigkeit die Melancholie König Ophiochs inspiriert hat. Und der Kreis schließt sich, wenn im 8. Kapitel das befreite Lachen Giglios und Giacintas mit dem ‚Lachen Königs Ophiochs und der Königin Liris‘ verglichen und damit ein Bezug zwischen beiden Paaren hergestellt wird.

Neben der Brille spielt im 1. Kapitel auch der gezogene Backenzahn des Prinzen Chiapperi eine bedeutungsvolle Rolle. Er erinnert an die Abstammung des Ciarlatano von jenen Quacksalbern, die früher gern auf Marktplätzen in Begleitung komischer Personen auftraten, um Publikum anzulocken. Gleichzeitig könnte sich der gezogene Zahn auch symbolisch auf die Initiation beziehen, die Giglio bevorsteht, der Übergang von einem alten Lebensabschnitt zu einem neuen (Wellbery 2005, S. 324).

Weiters spielt im 1. Kapitel eine Korbflasche eine Rolle, Pantalón bietet Giglio daraus ‚ein Schlückchen‘ an. Was auf dem Kupferstich aber nicht zu sehen ist, ist

„ein feiner rötlicher Duft“, der laut Text aus der Flasche aufsteigt und „sich zum holden Antlitz der Prinzessin Brambilla“ verdichtet (I, S. 25). Damit wird angedeutet, dass Giglio die Erscheinung der Prinzessin nicht nur im Traum gesehen, sondern auch im Rausch halluziniert haben könnte.¹⁷⁾

Im 2. Kapitel ist von einem Beutel mit Dukaten die Rede, der Giglio auf geheimnisvolle Weise zugesteckt wurde. Später stellt sich heraus, dass sich Giacinta ebenfalls im Besitz eines solchen Fortunatussäckels mit der Aufschrift „Gedenke deines Traumbilds“ befindet. Auf den ersten Blick gibt dies dem Capriccio eine sehr märchenhafte Wendung, doch Hoffmann kannte auch die erbärmliche Seite des Künstlerlebens (Safranski 2000, S. 242). Er notierte einmal: „Rock verkauft, um fressen zu können“ (Tagebucheintragung 1812) (Safranski 2000, S. 265). Das korrespondiert mit Giglios Erleben, als er sich im 2. Kapitel nicht einmal eine Schüssel Makkaroni leisten kann und ein Kleidungsstück zum Pfand zurücklassen soll. Es wird ihm bewusst, dass „das leibliche Prinzip, von welchem das geistige, mag es auch noch so stolz tun, hier auf Erden in schnöder Sklaverei gehalten wird“ (II, S. 29). Für einen Künstler in seiner Situation bestand immer die Gefahr, sich prostituieren zu müssen (Safranski 2000, S. 423), und für eine hübsche, aber arme Putzmacherin wie Giacinta noch viel mehr. Giglio sprach es offen aus, dass er in der Liebe der Prinzessin zu ihm auch einen Goldschacht sah, der sich ihm auftut (I, S.14). Doch im 5. Kapitel klagt er: „Goldne Freiheit, wer schätzt dich mehr als der, der im Käfig sitzt, sind seine Stäbe auch von Gold?“ (V, S. 104) Der goldene Käfig symbolisiert somit auch eine reale Gefahr, und so wird

17) An anderer Stelle ist statt eines rötlichen von einem bläulichen Duft die Rede (II, S. 26). Und es wird betont, dass Giglio dem Wein nicht abgeneigt ist. Seine Absichten in Bezug auf die Prinzessin verrät er erst, „nachdem er ein paar Gläser Wein getrunken“ hat (I, S. 13). Auch als Giglio und Giacinta dahin übereinkommen, „daß ihre künftigen Reiche durchaus in die Gegend von Frascati verlegt werden müßten“ (IV, S. 87), haben sie „einige Gläser Wein getrunken“. Chiari, der seinen Schützling wohl gut kennt, gibt ihm daher den Rat: „Signor Giglio, ... trinkt mehr Wasser als Wein“ (IV, S. 78).

auf den zweiten Blick hinter der Märchenhaftigkeit eine nur wenig kaschierte Lebensrealität sichtbar.

Im 3. und 4. Kapitel tragen die auf den Kupferstichen abgebildeten Tänzer Gitarren in Händen. Neben der erwähnten Funktion, den Rollentausch zwischen Giglio und seinem ‚anderen Ich‘ zu symbolisieren, weisen diese Instrumente darauf hin, dass Musik und Tanz in der *Commedia dell’arte* große Bedeutung zukam. Im 3. Kapitel schlug die Tänzerin Kastagnetten und im 5. Kapitel ein Tamburin. Schauspieler der *Commedia dell’arte* mussten musikalisch und/oder tänzerisch ausgebildet sein, manche Darsteller beherrschten einzelne Musikinstrumente sogar virtuos.

Auf mehreren Abbildungen sind als Requisiten auch Schwerter zu sehen. In Callots *Balli di Sfessania* wird damit eine unterschwellige sexuelle Symbolik angedeutet, die bei Hoffmann fehlt. Allerdings gehörten in der *Commedia dell’arte* Schwerter als kennzeichnendes Attribut zu mehreren komischen Personen, darunter Arlecchino und Capitano. Im Falle Arlecchinos war es ein *batocchio* genanntes Holzschwert (Zoubek 1996, S. 193), das weniger zum Kämpfen diente, sondern zu allen möglichen komischen Verrichtungen, u.a. auch dazu, Salat anzumachen. Für Hoffmann war aber sicher auch wesentlich, dass Kämpfe mit hölzernen Waffen schwerlich tödlich enden konnten. Im 4. Kapitel ersticht sich Giglio mit einem Theaterdolch und steht danach wieder auf, als ob nichts gewesen wäre (IV, S. 85). So wie auch in *Meister Floh* die Komik daraus entsteht, dass Peregrinus und Pepusch sich mit hölzernen Waffen duellieren.

In mehreren Kapiteln spielen auch Nadeln als Requisiten eine Rolle. Einerseits als Gegenstand weiblicher Tätigkeit,¹⁸⁾ darüber hinaus auch in symbolischer

18) Nähen und Filetmachen wurden als weibliche Arbeiten angesehen. Giglio muss die Bedeutsamkeit der Frau anerkennen und darf nicht in eine vergeistigte Männerwelt ausweichen (Fischer 1988, S. 31). Zugleich wirkt das Filetmachen wie ein Feenzauber, der erst am Ende gelöst wird (Sdun 1961, S. 60).

Bedeutung. Schon im 1. Kapitel sticht sich Giacinta an einer Nadel, es quillt Blut aus der Wunde und fließt über das Kleid, an dem sie gerade näht. Diese Episode betont einerseits die Märchenhaftigkeit des *Capriccios*, da wie durch ein Wunder kein Blutfleck am Kleid sichtbar wird. Andererseits weckt die Nadel, an der sich Giglio im 4. Kapitel sticht, Assoziationen mit Liebe und Schmerz. In diesem Sinn wirkt auch der Aderlass im 2. Kapitel, wo Giglio um Giacintas willen leiden muss. Im 8. Kapitel kommt der Nadel in den Szenen im Palast Pistoja eine noch überhöhtere symbolische Bedeutung zu. Da wird sie in einem Elfenbeinkästchen als Wundernadel präsentiert und damit zum Symbol kreativen Schöpfertums.

Neben der Nadel ist ein häufig genanntes Requisit das Buch. So taucht inmitten des Maskenzugs im 1. Kapitel der Magus auf, ein kleiner alter Mann, der in einem Buch liest. In den Zaubertheaterszenen im Palast Pistoja werden dann vom Magus bedeutungsschwangere Texte und dunkle Verse aus dem Buch vorgetragen. Es gibt aber noch ein anderes Buch. „Im sechsten Kapitel liest die alte Beatrice ihrem Schützling Giacinta aus einem Buch vor, aus dem auch Giglio vorzulesen pflegte, und das sogar doppelsinnig ‚Giglios Buch‘ genannt wird. Giacinta erkennt sich in dem Text wieder und erkennt gleichzeitig die Worte als die Sprache des Prinzen Chiapperi – die Sprache Giglios“ (Tunner, 1988, S. 277).

Zu diesen beiden geheimnisvollen Büchern, deren Verfasser unerwähnt bleiben, bilden die langweiligen Manuskripte des Abbate Chiari einen Kontrast. Im 4. Kapitel liest er Giglio feierlich aus seinem *Il moro bianco* vor. „Die erste Szene begann mit einem langen Monolog irgendeiner wichtigen Person des Stücks, die erst über das Wetter, über die zu hoffende Ergiebigkeit der bevorstehenden Weinlese sprach, dann aber Betrachtungen über das Unzulässige eines Brudermords anstellte“ (IV, S. 73). Auf die kraft- und saftlosen Theatertexte Chiaris wird auch im 7. Kapitel angespielt, wenn berichtet wird, dass der angeblich im Zweikampf gefallene Giglio Fava nur aus Pappendeckel bestand, und „sein ganzes Inneres bei der Sektion mit Rollen aus den

Trauerspielen eines gewissen Abbate Chiari erfüllt gefunden wurde‘ (VII, S. 126).

Mit diesem Gegenüber tiefgründiger Bücher und seichter Manuskripte konstruierte Hoffmann einen Gegensatz, der mehrere seiner Erzählungen durchzieht, den zwischen einer höheren Welt, die sich nur Auserwählten in dunklen Ahnungen erschließt, und einer philisterhaften Welt, in der der Rest der Menschheit lebt.¹⁹⁾ Gleichzeitig deutet Hoffmann aber auch an, dass trotz aller Banalität die Texte Chiaris auf einem rationalen Fundament stehen, während bei den mystischen Büchern die Gefahr droht, ins Irrationale abzudriften und sich im Wahn zu verlieren. Allerdings, das eigentliche Pendant zu Chiaris Texten bildet nicht das Märchenbuch, sondern die *Commedia dell’arte*, die als Stegreiftheater ganz ohne Buch auskommt und trotzdem das Leben in all seiner Vielfältigkeit widerzuspiegeln vermag.

Noch ein Requisit ist bedeutungsvoll, und zwar der silberne Trichter, den der Magus bei allen seinen Auftritten auf dem Kopf trägt. Anfangs wirkt der Trichter nur wie ein komisches Attribut, doch der umgekehrte Trichter auf dem Kopf, war auch ein traditionelles Emblem für Wahnsinn (Starobinski 1966, S. 27). Im Schlusskapitel wird im Palast Pistoja die eigentliche Bedeutung enthüllt, wenn auf die Theaterhaftigkeit der Figur mit der Bemerkung hingewiesen wird, dass der Magus ‚unerachtet seines langen weißen Barts ungemein hübsch und jugendlich aussah‘ (VIII, S. 143). In den Kapiteln zuvor war immer das hohe Alter des Zauberers betont worden, nun wird deutlich, dass dies nur eine Rolle ist, gespielt von einem jungen Schauspieler. Am Ende der Lesung klappt dann der Magus sein Buch zu; ‚aber in dem Augenblick stieg ein feuriger Dunst aus dem silbernen Trichter, den er auf dem Kopfe trug, und erfüllte den Saal mehr und mehr‘ (VIII, S. 144).

19) Man vergleiche dazu *Der goldene Topf*, wo Anselmus aus einem Buch abschreiben muss, dessen Schriftzeichen er gar nicht versteht, dessen Inhalt ihm aber in wunderbaren Ahnungen aufgeht.

Das letzte bezeichnende Requisit ist der Pantoffel, wie er im 8. Kapitel vorkommt. Hoffmann hat diese Abbildung sicher auch wegen ihrer Doppeldeutigkeit ausgewählt. In Lustspielen war der Pantoffel ein beliebtes Symbol, weil damit die Redewendung „unter dem Pantoffel stehen“ anschaulich gemacht werden konnte. Die eheliche Verbindung eines Liebespaares gehörte in vielen Fällen zum konventionellen Komödienschluss. Auf die Beschreibung einer Hochzeit hat Hoffmann zwar verzichtet, aber angedeutet, dass dem jungen Ehemann wohl das Schicksal drohen könnte, unter den Pantoffel zu geraten. Zugleich wirkt das Bild des vor dem Pantoffel knieenden Capitan Pantalon auch wie die Anbetung eines Fetischs und verweist somit symbolisch auf die weibliche Sexualität und auf das erotische Begehren des Mannes.²⁰⁾

Musik und Tanz

Musik und Tanz waren integrale Bestandteile der Commedia dell'arte-Aufführungen, sie sollten als Stimmung erzeugendes Element Bühne und Zuschauerraum verbinden. Zum Teil gingen die Tanzeinlagen auf italienische Volkstänze zurück, aber sie konnten auch frei improvisiert werden (Zoubek 1996, S. 250). Solcherart sind Musik und Tanz auch in *Prinzessin Brambilla* wichtig, wenngleich bloße Schilderungen nicht die gleiche Wirkung entfalten können wie am Theater.

Schon im 1. Kapitel erfolgte der Einzug der Prinzessin Brambilla in den Palast Pistoja unter Begleitung von Musikanten, „die gar artig auf silbernen Pfeifen bliesen und Zimbeln und kleine Trommeln schlugen“. Später „ließen sich Töne hören, der Harmonika

20) Hoffmann hat bewusst eindeutige sexuelle Anspielungen vermieden, allerdings schlüpfte ihm im Namen Fava doch eine Obszönität durch. Das Wort bedeutet im Italienischen ‚Saubohne‘, in der Vulgärsprache aber auch ‚das männliche Glied‘ (Corda 2012, S. 368).

ähnlich‘ (I, S. 16). Und als Colombina im Theater in der finalen Szene der Harlekinade in einem prächtigen Triumphwagen erschien, hörte man ‚eine anmutige Musik von Trommeln, Pfeifen und Zimbeln‘ (II, S. 37).

Bevor Giglio im 5. Kapitel den geheimnisvollen Saal im Palast Pistoja betrat, hörte er die Stimme des Magus, und ihm war ‚als vernehme er ganz aus der Ferne die Töne eines fremden, seltsam klingenden Instruments‘ (V, S. 92). Und im 8. Kapitel waren beim pomphaften Zaubertheaterfinale im Palast ‚harmonisches Glockengetön, Harfen und Posaunenklang‘ zu hören, und ‚tausend Stimmen sangen‘ (VIII, S. 144).

Hoffmann setzte hier auf Klänge, die atmosphärisch zum Geschehen in diesen Szenen passten. Das Gitarrenspiel, Kastagnetten- und Tamburinschlagen bei den Tänzen am Corso gehörte dagegen ganz zur Sphäre der Commedia dell’arte. Im 4. Kapitel wird von Giglio gesagt: ‚Stärker und stärker schlug er die Saiten der Gitarre, toller und ausgelassener wurden die Grimassen, die Sprünge des wilden Tanzes‘ (IV, S. 68).

Die Tänze in den Karnevalsszenen wirken beinahe ekstatisch. Der Tanz zwischen Sie und Er Anfang des 6. Kapitels wird als rastloses Wirbeln, als Auf- und Niederschweben beschrieben. Aber wenn dabei auch von einem ‚Strudel wilder Lust‘ und der Aufgabe ‚alles Verstandes‘ die Rede ist, wirkt der Tanz doch viel zu sehr künstlerisch stilisiert, als dass von ekstatischer Entfesselung und Dionysos-Tanz die Rede sein könnte (Safranski 2000, S. 478).

Er sagt: ‚Ich wähne dich festzuhalten, da schwebst du auf in die Lüfte‘, und an anderer Stelle heißt es: ‚Was hältst du ... von dieser Stellung, bei der ich mein ganzes Ich dem Schwerpunkt meiner linken Fußspitze anvertraue‘ (VI, S. 108). Bei diesen Schilderungen fühlt man sich an Akrobatik erinnert, weniger an ein Paar, das sich lustvoll wie im Rausch bewegt. Es ist ein wilder, aber virtuoser Tanz, bei dem der Eindruck einer scheinbaren Überwindung der Schwerkraft entsteht, die Tänzer spielen gleichsam mit den Gravitationskräften (Safranski 2000, S. 478). Zugleich ähnelt der Tanz aber auch dem von Gliederpuppen, von denen es in Kleists Marionettenaufsatz

hieß, dass sie von Schwerkraft nichts wissen, „weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist als jene, die sie an die Erde fesselt“ (Liebrand 1996, S. 279).

Zum Abschluss heißt es ‚Schwindel – Strudel – Wirbel – erfaßt uns – hinab! –‘ (VI, S. 109). Allerdings sinkt am Ende Giglio statt der Tänzerin dem alten Celionati in die Arme. Das Wort ‚Schwindel‘ ist daher in seiner doppelten Bedeutung aufzufassen. Im Text hieß es zuvor, Giglio tanzte ‚mit der Schönsten, die doch niemand anders sein konnte als die Prinzessin Brambilla selbst‘ (VI, S. 109). Doch Celionati erzählt ihm etwas anderes, und wenn er dabei auch scheinbar die Wahrheit sagt, verwirrt er Giglio nur zusätzlich.²¹⁾ Celionati manipuliert hier im doppelten Sinne, er täuscht Giglio und leitet ihn damit an den unsichtbaren Fäden, die er die ganze Erzählung über nicht aus der Hand gibt.

Die Puppensymbolik

Puppen spielen im Capriccio als Requisiten eine wesentliche Rolle, z.B. im 5. Kapitel die Püppchen auf dem Porphyr-Altar mit Krnigen auf dem Haupt, die als Ophioch und Liris angesprochen werden (V, S. 101), oder die Porzellanpuppe, die Mystilis repräsentiert, und die in der Mrchentheaterszene des 8. Kapitels in den Blumenkelch geschoben wird. Diese Puppen wurden nicht unter den Requisiten erwähnt, weil das Wort Puppe mit all seinen Konnotationen im Capriccio noch sehr viel mehr bedeutet, es wird als Schlüsselbegriff verwendet. Giglio wird nicht nur von Celionati als Püppchen bezeichnet, sondern auch vom Hausknecht des Signor Pasquale und in Bescapis Haus als solches behandelt. Darüberhinaus wird mehrmals das Bild einer an Fäden hängenden Puppe auf

21) Celionati spricht Giglio als ‚bester Prinz‘ und ‚fürstlicher Herr‘ an und erklärt ihm, dass er gar nicht mit der Prinzessin getanzt hätte, sondern dass ihm eine ‚lose Dirne‘ untergeschoben worden wäre, damit die Prinzessin ‚ungestörter anderm Liebeshandel nachhängen‘ könnte.

Giglio bezogen. Und nach dem Zweikampf mit seinem anderen Ich wird Giglio als Puppe aus Pappendeckel abtransportiert.

Im Grunde ähnelt Giglio in allen seinen Karnevalskostümen mit grotesken Larven einer Marionette. Doch obwohl das Pendant zum Verlarven das Entlarven wäre, wird in *Prinzessin Brambilla* niemand entlarvt. Die Hauptpersonen, die fast alle mehrere Identitäten haben, entpuppen sich nur als jemand anders. Celionati entpuppt sich als Fürst Pistoja und der Zauberer Ruffiamonte als Magus Hermod. Und auch Prinz Chiapperi und Prinzessin Brambilla werden nicht als Illusion entlarvt, sondern sie entpuppen sich als Giglio und Giacinta, ohne dass dies der Leser als Desillusionierung empfindet.

Hoffmann schilderte gern Puppen und Puppentheater in seinen Werken, und er besaß auch selbst eine Reihe von Marionetten (Sdun 1961, S. 33). Puppen spielen aber in *Prinzessin Brambilla* nicht nur wegen Hoffmanns Liebhaberei eine Rolle, sondern sie übernehmen auch Funktionen als Metaphern. Hoffmann schien die Schlusspointe der *Seltsamen Leiden*, wonach Marionetten die besseren Schauspieler wären, auch bei *Prinzessin Brambilla* im Hinterkopf behalten zu haben. Dies berührt sich mit Bergsons Theorie des Lachens, denn Bergsons Ansicht nach werden Menschen in dem Maße komisch, je mehr ihr Körper an einen bloßen Mechanismus erinnert, z.B. als Marionette oder als Puppe (Zoubek 1996, S. 17). Aber auch das Opfer einer Intrige kann in dieser Form komisch erscheinen, solange es die Intrige nicht durchschaut. Beides trifft auf Giglio zu. Am Anfang verhält er sich Celionati gegenüber sehr leichtgläubig. Später unterstellt er ihm teuflische Zauberkünste und verdächtigt Celionati, dass er ihn an unsichtbaren Fäden leite (Strohschneider-Kohrs 1977, S. 387), doch abschütteln kann er seinen Einfluss bis zum Ende nicht.

Einen marionettenhaften Eindruck hinterlässt Giglio auch dort, wo er, wie bei seinem Auftritt im Palast Pistoja im 5. Kapitel, gegen Celionatis Rat handelt.

Er besorgte sich bei Meister Bescapi das Kostüm des Prinzen Chiapperi,²²⁾ um Prinzessin Brambilla in ihrem Palast aufzusuchen. Solcherart kostümiert und als ‚Theaterprinz‘ apostrophiert, begab er sich ‚als schon die Abenddämmerung einzubrechen begann, getrost nach dem Palast Pistoja‘ (V, S. 92). Zuerst traf er dort niemand an und war schon im Begriff wieder zu gehen. Doch dann betrachtete er sich wohlgefällig in einem Wandspiegel, und ‚in dem Augenblick war es ihm auch, als flüsterten hundert süße Stimmchen: „O Signor Giglio, wie seid Ihr doch so hübsch, so wunderschön!“ – Giglio warf sich vor dem Spiegel in die Brust, erhob das Haupt, stemmte den linken Arm in die Seite, und rief indem er die Rechte erhob, pathetisch: „Mut, Giglio, Mut! dein Glück ist dir gewiß, eile, es zu erfassen!““ (V, S. 92)

Daraufhin betrat er einen Saal, dessen Türe sich von selbst öffnete, sah sich dort aber von mit Speeren und Säbeln bewaffneten Mohren umringt. Anfangs verharrte er stumm unter ihnen und lauschte wie alle den Worten des Magus, der aus einem Buch vorlas. Am Ende des Vortrags erhob alles ringsum ein verwirrtes Geschrei, und es war ihm, ‚als sei er in irgendeinem burlesken Schauspiel‘ (V, S. 102). Alle Stimmen übertönend rief er: ‚Ich bin Giglio Fava, der berühmteste Schauspieler auf der Erde, den die Prinzessin Brambilla liebt und zu hohen Ehren bringen wird – So hört mich doch nur! Damen, Mohren, Strauße, laßt euch nicht albernes Zeug vorschwatzen! Ich weiß das alles besser als der Alte dort; denn ich bin der weiße Mohr und kein anderer!““ (V, S. 102)

Als ihn die Damen gewahr wurden, erhoben ‚sie ein langes, durchdringendes Gelächter und fuhren auf ihn los.‘ Giglio konnte vorerst noch ausweichen, denn es glückte ihm, ‚indem er den Mantel auseinanderspreizte, emporzuflattern in die hohe Kuppel des Saals. Nun scheuchten die Damen ihn hin und her und warfen mit großen Tüchern nach ihm, bis er ermattet niedersank. Da warfen die Damen ihm aber ein Filetnetz über den Kopf, und

22) Das Kostüm wird nicht näher beschrieben, es wird nur erwähnt, dass es seiner ‚seltsamen Buntheit halber etwas phantastisch ins Auge‘ fiel. Es dürfte daher dem bunten Liebhaberkostüm aus dem 1. Kapitel ähnlich gewesen sein.

die Strauße brachten ein stattliches goldnes Bauer herbei, worein Giglio ohne Gnade gesperrt wurde‘ (V, S. 103).

Bühnentechnisch wäre Giglios Auffliegen mit im Kostüm verborgenen Drahtseilen, die bis in den Schnürboden reichten, darstellbar gewesen. Und sein Auf und Ab weckt eine doppelte Assoziation. Es macht augenfällig, dass er die Bodenhaftung zu verlieren beginnt, erzeugt zugleich aber auch das Bild einer an Fäden hängenden Marionette. So bestätigt sich der Eindruck, dass Giglio wie eine Marionette manipuliert wird. Schon im 2. Kapitel hielt er sich für das Opfer eines Spuks ‚neckhafter Zaubermächte‘, und die Szene im Palast Pistoja gibt diese Furcht bildhaft wider.

Nachdem Giglio in den Vogelbauer gesteckt wurde, folgt eine Fortsetzung der Szene. Der Käfig wurde an ein geöffnetes Fenster gestellt, und alle hatten den Saal verlassen. Da kam unten auf der Straße Celionati vorbei, wurde auf Giglio aufmerksam und ließ sich von dessen Flehen erweichen: „Freiheit, Freiheit schafft mir!“ ... So sprach Giglio, und auf einer unsichtbaren Leiter stieg der Ciarlatano zu ihm herauf, öffnete eine große Klappe des Käfigs; durch die Öffnung drängte mit Mühe sich der unglückselige Gelbschnabel‘ (V, S. 105).

Haben Himmelsleitern bei Hoffmann sonst den Zweck, in höhere Regionen und wunderbare Zauberreiche aufsteigen zu können (Köhn 1966, S. 142), dient sie hier zur Flucht aus einer Phantasiewelt. In *Der Goldene Topf* bedeutet die Gefangenschaft Anselmus’ in der Kristallflasche sein Verhaftetsein in der Welt der Philister, in *Prinzessin Brambilla* versinnbildlicht sie Giglios Befangenheit in seinem Wahn. Im Laufe der Geschichte wird Giglio öfters für wahnsinnig gehalten, vor allem dann, wenn er seine Reden und Handlungen nicht mehr kontrollieren kann (Fischer 1988, S. 27). Und wie schon zitiert hielt er sich nach seiner Flucht aus dem Vogelbauer selbst für verrückt: „Ich rede Unsinn, ich weiß es; aber das ist recht, denn ich bin eigentlich toll geworden“ (V, S. 105).

Als Entsprechung zu Giglios Erlebnis im Palast wirkt die Szene in Giacintas Stübchen im 6. Kapitel, wo ihr Beatrice aus ‚Giglios Buch‘ vorliest. Giacinta, die vom Prinzen Chiapperi träumt, beginnt sich wie Giglio in einem Wahn zu verlieren. Sie glaubt, dass der Prinz immer heimlich um sie ist. In ihrer Phantasie scheint sich ihr kleines Gemach erst in einen herrlichen Prachtsaal, dann in einen Zaubergarten auszudehnen. Und wenn der Prinz sie in ihrer Imagination auf die Schultern küsst, dann ist es ihr, als ob ihr ‚augenblicklich die schönsten, buntesten, gleißendsten Schmetterlingsflügel‘ wachsen. Sie schwingt sich damit hoch in die Lüfte empor, um mit ihm ‚durch das Azur des Himmels‘ zu segeln (VI, S. 120).

Sich-zum-Schmetterling-entpuppen ist eine Metapher für Verwandlung (Kremer 1993, S. 331), hier als Metapher für ein Mädchen, das durch die Liebe zur Frau wird. Wenn sich Giacinta derartigen Phantasien hingibt, fürchtet Beatrice um ihren Verstand (Scheffel 1992, S. 114). Sie gibt den ‚tollen Maskenkleidern‘ die Schuld, versucht aber vergeblich Giacinta wieder auf den Boden der Tatsachen zurückzuholen (Fischer 1988, S. 24). Giacinta wurde ähnlich wie Giglio zum Opfer ihrer eigenen Einbildungskraft (Scheffel 1992, S. 116). Das Bild vom aufschwebenden Schmetterling wirkt zwar wie ein poetischer Kontrast zu dem auf- und abflatternden Gelbschnabel, versinnbildlicht jedoch das gleiche Dilemma. Es ist eine Himmelfahrt der vergeistigten Liebe, aber damit auch eine Flucht vor dem verkörperten Glück (Safranski 2000, S. 347). Giacinta muss ebenso wie Giglio lernen, Phantasie und Wirklichkeit in ein harmonisches Verhältnis zu bringen (Scheffel 1992, S. 116).

Bei ihrer Begegnung am Corso im 7. Kap. sind beide noch in ihren Phantasien befangen und weigern sich, einander zu erkennen. Giglio als Prinz Chiapperi spricht abfällig von einem ‚miserablen Schauspieler‘ als seinem Nebenbuhler und Giacinta als Prinzessin Brambilla von einer ‚Putzmacherin‘ als ihrer Nebenbuhlerin. Erst das letzte Kapitel bringt die Lösung. Im 8. Kapitel knüpft

die Szene im Palast Pistoja an die des 5. Kapitels an. Nachdem Giglio als Prinz Giacinta als Brambilla ewige, unwandelbare Treue schwörte, warfen die feenhaften Damen ‚Filetschleier über das Paar, die immer dichter und dichter es zuletzt verhüllten in tiefe Nacht.‘ Beide werden in den Palast Pistoja entrückt, und in einer ähnlichen Zaubertheaterszene wie im 5. Kapitel finden sie Erlösung. Für Giglio und Giacinta bedeutet dies das Erwachen aus ihren Phantasien und die endgültige Rückkehr in die Realität. Als Giglio/Chiapperi und Giacinta/Brambilla sich nämlich im Spiegel des Urdarsees ‚erblickten, da *erkannten* sie sich erst, schauten einander an, brachen in ein Lachen aus‘ (VIII, S. 145). Aus der Welt des Wahns befreit sie das Lachen, weil der Humor die Duplizität, die Kontroverse zwischen innerem und äußerem Sein, auflöst (Preisendanz 1976, S. 55).

Danach endet die pompöse Szene mit einem abrupten Bruch. Unvermittelt heißt es daraufhin: ‚Mitternacht war vorüber, das Volk strömte aus den Theatern‘ (VIII, S. 146). Die nächste Szene spielt ein Jahr später in Giglios und Giacintas neuer gemeinsamer Wohnung, und man erfährt, dass auch Giacinta Schauspielerin geworden ist. Vom Theater heimgekommen, jauchzten Giglio und Giacinta ‚im Zimmer umher und fielen sich wieder in die Arme und küßten sich und lachten.‘ Was die nüchterne Beatrice zu der Äußerung veranlasst: ‚Sind sie nicht wie die ausgelassenen Kinder!‘ (VIII, S. 147) Giglio und Giacinta spielen im Leben wie auf dem Theater das glückliche Paar (Liebrand 1996, S. 288).

Hier greift aber auch wieder die Spiegelsymbolik, das Theater spiegelt das Leben und umgekehrt. So schließt sich der Kreis zu der Anfangsszene, wo Giglio zum ersten Mal Giacinta im Kleid der Prinzessin Brambilla sah. Damit stellt sich die Frage, was für ein Stück spielten sie, als sie an diesem Abend auf der Bühne standen? Giacinta lobt Giglio: ‚Du warst heute herrlicher als je und hast vielleicht selbst nicht bemerkt, daß wir unsere Hauptszene unter dem anhaltenden gemütlichen Lachen der Zuschauer über eine halbe Stunde fort improvisierten‘ (VIII, S. 147). Nicht undenkbar,

dass es eine Liebeskomödie war mit einem Paar, das Truffaldino und Smeraldine hieß, sich aus Eifersucht zankte, trennte, und nach Irrungen und Wirrungen doch wieder zusammenfand. Das Capriccio ist nach den Gesetzen der extemporierten Komödie verfasst (Scheffel 1992, S. 120) und „durch eine karnevaleske Wiederholungsstruktur als Endlosschleife angelegt, die den Schluss nur als erneuten Anfang zulässt“ (Schmidt 2003, S. 136). Das würde bedeuten, dass Giglios und Giacintas Geschichte mit all ihren Verwicklungen den Stoff für eine Commedia dell’arte abgeben könnte, wie sie Hoffmann vorschwebte, bzw. wie er sie in seiner *Prinzessin Brambilla* als erzählte Komödie schon vorweggenommen hat.

Primärliteratur:

Hoffmann, E.T.A.: *Prinzessin Brambilla*. Ein Capriccio nach Jakob Callot. Reclam 1971

Goethe, Johann Wolfgang: Das römische Carneval. Mit illum. Kupfern von C. Schütz und M. Kraus. Weimar & Gotha 1789

Sekundärliteratur:

Corda, Tiziana: E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedia dell’Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk. Königshausen & Neumann Würzburg 2012

Deterding, Klaus: E.T.A. Hoffmann. Die großen Erzählungen und Romane. Einführung in Leben und Werk Band 2. Königshausen & Neumann Würzburg 2008 S. 101-142

Eilert, Heide: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Niemeyer Tübingen 1977

Fischer, Stephan: „E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Auf der Suche nach der verlorenen Lust.“ In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 1988 S. 11-34

Das Theatralische in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*

Frye, Northrop: Analyse der Literaturkritik. W. Kohlhammer Stuttgart 1964

Funk, Eva: E.T.A. Hoffmann und das Theater. Diss. Wien 1957

Kaiser, Gerhard: „E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ als Antwort auf Goethes Römisches Carnival. Eine Lektüre im Lichte Beaudelaires“, in: Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Niemayer Tübingen 1997 S. 215-242

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas III. Band. Das Theater der Barockzeit. Otto Müller Salzburg 1967

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas IV. Band. Von der Aufklärung zur Romantik (1. Teil). Otto Müller Salzburg 1972

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas V. Band. Von der Aufklärung zur Romantik (2. Teil). Otto Müller Salzburg 1976

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas VI. Band. Romantik. Otto Müller Salzburg 1977

Köhn, Lothar. Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. Niemayer Tübingen 1966

Kremer, Detlef: „Der Tanz der Prinzessin. E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*.“ In: Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Metzler 1993 S. 261 - 332

Kremer, Detlef: „Literarischer Karneval. Grotiske Motive in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*.“ In: E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2006 S. 171 - 191

Liebrand, Claudia: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Rombach Freiburg im Breisgau 1996

Preisendanz, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des Poetischen Realismus. Fink 1985

Quack, Josef: Künstlerische Selbsterkenntnis. Versuch über E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. Königshausen & Neumann Würzburg 1993

Safranski, Rüdiger: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. Fischer 2000

Scheffel, Michael: „Die Geschichte eines Abenteuers oder das Abenteuer einer Geschichte? Poetische Autoreflexivität am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“.“ In: Text und Kritik: Zeitschrift für Literatur 1992 S. 112 - 124

Scherer, Stefan: „E.T.A. Hoffmann Leben-Werk-Wirkung.“ In: De Gruyter Lexikon. Hrsg. von Detlef Kremer. Walter de Gruyter Berlin New York 2009 S. 137-143.

- Schmidt, Olaf: „Die Wundernadel des Meisters“. Zum Bild-Text-Verhältnis in E.T.A. Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla“. In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 7: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft. Erich Schmidt 1999 S. 50-62
- Schmidt, Olaf: „Callots fantastisch karikierte Blätter“ Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns. Erich Schmidt 2003 S. 101-148
- Sdun, Winfried: E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie. Diss. Freiburg im Breisgau 1961
- Starobinski, Jean: „Ironie und Melancholie. Gozzi – E.T.A. Hoffmann – Kierkegaard.“ In: Der Monat 18/1966 S. 22-35
- Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Phantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Insel Leipzig 2004
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Niemayer Tübingen 1977
- Tunner, Erika: „Besonnenheit und tolles Spiel. Zur Gestaltung des Schauspielers Giglio Fava in E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla.“ In: Germanistik aus interkultureller Perspektive. Articles réunis et publiés par Adrien Finck et Gertrud Gréciano en hommage à Gonthier-Louis Finck. Straßburg 1988 S. 271-280
- Wellbery, David E.: „Rites de passage: Zur Struktur des Erzählprozesses in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*.“ In: Hoffmanneske Geschichten zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Königshausen & Neumann Würzburg 2005
- Wittkop-Ménardeau Gabrielle: E.T.A. Hoffmann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt 1966
- Zimmermann, Hans Dieter: „Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus“. Zu E.T.A. Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla“, in: Text + Kritik Sonderband 1992 S. 97-111
- Zoubek, Wolfgang: Die Komik im kulturalanthropologischen Vergleich. Dargestellt anhand des Kyogen, der Commedia dell'arte und des Alt-Wiener Volkstheaters. Diss. Wien 1996